

1974

La Fantasia Como Tecnica Dramatica en La Obra Seleccionada De Rodolfo Usigli. (Spanish Text).

Robert Raymond Rodriguez

Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses

Recommended Citation

Rodriguez, Robert Raymond, "La Fantasia Como Tecnica Dramatica en La Obra Seleccionada De Rodolfo Usigli. (Spanish Text)." (1974). *LSU Historical Dissertations and Theses*. 2631.
https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/2631

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at LSU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in LSU Historical Dissertations and Theses by an authorized administrator of LSU Digital Commons. For more information, please contact gradetd@lsu.edu.

INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

- 1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.**
- 2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.**
- 3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.**
- 4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.**
- 5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.**

Xerox University Microfilms

**300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106**

74-24,800

RODRÍGUEZ, Robert Raymond, 1942-
LA FANTASIA COMO TECNICA DRAMATICA EN LA
OBRA SELECCIONADA DE RODOLFO USIGLI. [Spanish
Text]

The Louisiana State University and Agricultural
and Mechanical College, Ph.D., 1974
Language and Literature, modern

University Microfilms, A XEROX Company, Ann Arbor, Michigan

THIS DISSERTATION HAS BEEN MICROFILMED EXACTLY AS RECEIVED.

LA FANTASIA COMO TECNICA DRAMATICA EN LA OBRA
SELECCIONADA DE RODOLFO USIGLI

A Dissertation

Submitted to the Graduate Faculty of the
Louisiana State University and
Agricultural and Mechanical College
in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

in

The Department of Foreign Languages

by

Robert Raymond Rodríguez
B.A., Southeastern Louisiana University, 1967
M.A., Louisiana State University, 1969
May, 1974

EXAMINATION AND THESIS REPORT

Candidate: Robert Raymond Rodríguez

Major Field: Spanish

Title of Thesis: LA FANTASIA COMO TECNICA DRAMATICA EN LA OBRA
SELECCIONADA DE RODOLFO USIGLI

Approved:

Alfredo Lozano
Major Professor and Chairman

James G. Traynham
Dean of the Graduate School

EXAMINING COMMITTEE:

Margaret Stanley
Peter J. Lunardini
Harry L. Kirby, Jr.
Charles Warner
Arthur Gallo

Date of Examination:

April 19, 1974

RECONOCIMIENTO

Muy lejos de ser un simple formalismo académico este reconocimiento se presta para que el autor de este trabajo exprese publicamente su inmesurable agradecimiento al Doctor Alfredo R. Lozada, profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad del Estado de Louisiana. Desde mi ingreso como estudiante graduado, en 1967, en el Departamento de Idiomas, los ejemplos de ética y de excelencia académica del Doctor Lozada me han servido de estímulo en mis estudios. Ha sido con la ayuda de sus infatigables sugerencias y sus percepciones académicas y humanistas que este estudio llegó a realizarse. Por todo lo que el Doctor Lozada ha significado en mi formación académica y humana estaré eternamente agradecido.

Una nota de agradecimiento va dirigida a la Doctora Margaret Stanley cuyas indicaciones, como segunda lectora, han contribuido a pulir este estudio.

INDICE

	Pagina
RECONOCIMIENTOS -----	ii
COMPENDIO -----	iii
INTRODUCCION -----	vi
CAPITULO I.- LA VIDA Y EL TEATRO DE RODOLFO USIGLI A TRAVES DE UNAS CONVERSA- CIONES. -----	1
CAPITULO II.- USIGLI Y LA BUSQUEDA DE UN TEATRO MEXICANO .-----	56
CAPITULO III.- LAS PIEZAS POLITICAS. -----	84
Noche de estío.	86
La última puerta	101
El gesticulador	113
Un día de estos	127
Conclusión	140
CAPITULO IV.- LAS PIEZAS PSICOLOGICAS.-----	143
El niño y la niebla.	144
Mientras amemos.	157
Aguas estancadas.	169
Sueño de día.	180
El caso Flores.	188
Conclusión.	202
CAPITULO V.- LAS OBRAS HISTORICAS.-----	205
Corona de sombra.	209
Corona de fuego.	232
Corona de luz	263
Conclusión	291
CONCLUSION.-----	294
BIBLIOGRAFIA.-----	304
VITA.-----	307

COMPENDIO

Rodolfo Usigli nació en la ciudad de México el 17 de noviembre de 1905, de padre italiano y madre polaca. Desde su niñez se interesó por el teatro, y a los ocho años de edad ya se sabía de memoria el Don Juan Tenorio. Esta temprana disciplina para aprender explica el éxito de su instrucción casi del todo autodidacta, pues solo completó la escuela primaria. Entre 1925 y 1931 leyó un promedio de cuatro piezas diarias y aprendió francés leyendo obras teatrales.

A través de su carrera de dramaturgo, Usigli ha desempeñado gran variedad de actividades: ensayista, poeta, crítico periodista, actor, director y diplomático. Debido a su propósito original de expresar a México y al mexicano en sus obras, su teatro ha alcanzado suma importancia y un lugar respetado en las letras de México que le ha merecido ser llamado "el padre del teatro mexicano". Con el propósito de investigar la tradición teatral mexicana escribe México en el teatro (1932), obra que señala las deficiencias del teatro mexicano, penetra en los proble-

mas artísticos de México, y descubre la carencia de obras teatrales que señalan la huella de un caracter nacional. Este libro, junto a la obra dramática de Usigli, ha sido la semilla que establece la tradición de un teatro nacional. Así pues, el esfuerzo de toda una vida dedicada al teatro de su país le mereció a Rodolfo Usigli el Premio Nacional de Letras en 1972.

El teatro humanista de Rodolfo Usigli resulta ser la expresión de su "verdad" propia, pues para él el teatro no es para "adular" sino para recrear la construcción poetica de la "verdad". Sus obras generalmente comienzan con una "verdad", esta verdad se ilustra por medio de ejemplos que brotan de la imaginación del autor, para concluir con otra "verdad" derivada de la inicial. Cuando Usigli presenta estas "verdades" en sus obras está entregando su arte al público para que éste se marche del teatro con una mejor apreciación de su cultura, historia y valores propios. Teniendo esto en cuenta, Usigli ha tratado en sus obras temas de locura, herencia de enfermedades, estancamiento de vidas, momentos culminantes de la historia, crueldad, odio, amor y sexo, dentro de un marco mexicano; para que el pueblo, "como si fuese caníbal", se devore interiormente

por medio de sus emociones, risa, pasión y angustia.

El teatro usigliano puede considerarse sui generis pues aunque el autor observa reglas técnicas, trata de que cada pieza reúna sus exigencias propias, su manera, y su estatura de acuerdo con la temática. Esto lo observamos en la variedad de modalidades y temas con que nuestro autor ha experimentado (tragedias, comedias, melodramas y piezas), y que mejor han ayudado a expresar la vida mexicana a través de la historia, la psicología y la política.

El uso de la fantasía en la obra seleccionada de Usigli es imprescindible en el ensamblaje de cada pieza; pues por medio de los "ejemplos" (producto de su imaginación) que ilustran las "verdades" o filosofías de Usigli en cada pieza, se apuntala la trama que motiva la acción y se caracteriza a los personajes. Estos "ejemplos", que son manejados por el arte de Usigli para edificar su obra, se consideran en este trabajo como fantasía que se la define según el contenido mismo de cada obra. Así tenemos en los temas y en la caracterización, la locura o las aberraciones, los sueños, la doble identidad, lo absurdo, el destino, las ilusiones, la superstición y lo supernatural; a estos elementos se incorporan usos técnicos como el juego de luces, las visiones, las voces, y el procedimiento temporal del retroceso y del anticipo.

"El arte del teatro consiste en recordar con la ayuda de la imaginación".

Rodolfo Usigli

INTRODUCCION

El objetivo de esta investigación se dirige a estudiar el arte dramático de Rodolfo Usigli y a ofrecer, en el capítulo biográfico inicial, una perspectiva anecdótica sobre su vida. Usigli es el único escritor que posiblemente se haya preocupado por crear un teatro de temas y situaciones nacional, en México; como profesor se dedicó a formar nuevos dramaturgos, y como poeta dramático se propuso renovar el teatro y experimentar con modalidades teatrales (tragedias, comedias, melodramas, comedietas y piezas), que mejor le ayuden a expresar la vida mexicana. Este nacionalismo lleva a Usigli a interesarse en un teatro humanista de temática política, psicológica e histórica.

Usigli se esfuerza en sus piezas por observar al mexicano y los problemas inherentes del país para presentarlos como él los siente. Esta observación subjetiva lo lleva a utilizar la fantasía para edificar y darle forma a la trama; con esta fantasía también logra presentar una perspectiva teatralmente válida sin verse obligado a ate-

nerse a lo estrictamente documental. Así pues, la realidad en la obra de Usigli se logra cuando nuestro autor combina su imaginación y sus observaciones para crear una nueva realidad la subjetiva. Según Vera Beck, la realidad y la ficción observada en los sueños, la locura o en el pensamiento se compenetran hilvanando el tejido de motivo común a un buen grupo de piezas dramáticas del autor.¹

El incesante deseo de Rodolfo Usigli por buscar su verdad teatral lo lleva a enfocar la realidad apoyándose en la fantasía. De este juego entre la realidad y la imaginación surge el verdadero arte dramático de Usigli. Con el propósito de estudiar este arte teatral de Usigli se investiga en este trabajo la fantasía como técnica dramática en algunas obras seleccionadas del autor. La definición de fantasía se hace de acuerdo con el contenido de la obra de Usigli. Así se la observa relacionada, en los temas y en la caracterización de los personajes, con la locura o las aberraciones, el presagio, los sueños, la doble identidad, lo absurdo, el destino, las ilusiones, la

¹ Vera F Beck, "La fuerza motriz en la obra dramática de Rodolfo Usigli," Revista Iberoamericana XVIII (1953), pág. 369.

superstición y lo supernatural; a estos elementos también se añadiran ciertos procedimientos técnicos como el juego de luces, las visiones, las voces, el coro, los apartes, el milagro, y el procedimiento del retroceso y del anticipo.

La división de esta investigación es la siguiente:

El primer capítulo presenta varias conversaciones con Rodolfo Usigli donde se exponen datos sobre su vida y su obra, que tienen como fin aportar aspectos desconocidos de la vida del dramaturgo que ayuden a comprender su obra, y a lograr también un conocimiento más cabal del autor. El capítulo segundo, "Rodolfo Usigli y la búsqueda de un teatro mexicano", presenta un recuento cronológico de la contribución que Usigli ha hecho al teatro mexicano, examinada a través de sus libros y ensayos sobre la historia y la técnica del teatro. En los tres capítulos que siguen se estudia la fantasía en cada obra. En el capítulo tercero se estudian las obras de tema político; para esta sección se han escogido las siguientes obras: Noche de estío, La última puerta, El gesticulador y Un día de éstos... El capítulo cuarto estudia las obras de carácter psicológico, entre las cuales se han seleccionado:

El niño y la niebla, Aguas estancadas, Sueño de día, Mientras amemos y El caso Flores. El capítulo quinto estudia las obras históricas, entre las cuales se han escogido la trilogía principal de las "Coronas": Corona de sombra, Corona de fuego y Corona de luz. En la conclusión se resume el empleo y desarrollo de la fantasía en los tres grupos de obras estudiadas.

CAPITULO I

LA VIDA Y EL TEATRO DE RODOLFO USIGLI A TRAVES DE UNAS CONVERSACIONES

Los datos que se conocen sobre la vida de Rodolfo Usigli son de caracter general.¹ Nació en la ciudad de México a las tres de la tarde del 17 de noviembre de 1905. Su padre era italiano nacido en Alejandría y su madre, Carlota Wainer, era de origen polaco. El padre murió cuando Usigli era niño todavía, razón por la cual su madre tuvo que trabajar; ella apenas ganaba lo suficiente para que no murieran de hambre él y sus hermanos mayores Ana, Aída y Alberto. Usigli nunca ha podido ver bien de su ojo izquierdo, pues un exceso de desinfectante aplicado al momento de nacer le quemó el iris, y le causó una infección que le produjo un estrabismo.

Desde los siete u ocho años se interesó por el teatro y desde esta temprana edad sabía de memoria el Don Juan Tenorio. A los once años debutó en el Teatro Colón, con un grupo de

¹ Los datos que sobre la vida de Usigli se dan a continuación se han completado gracias a los "apuntes biográficos" sobre el dramaturgo contenidos en Carolyn P. de Valero, Rodolfo Usigli, el hombre y su teatro, tesis de la Universidad Nacional Autónoma de México sin publicar, de la que citamos ampliamente por su inaccesibilidad en este país. México, D. F., 1968, págs. 1-28.

chicos que actuaban como pupilos en una escuela, en la obra de Gregorio Martinez Sierra, El reino de Dios. A los doce años comenzó a trabajar como meritorio en las oficinas de un judío norteamericano que vendía medicinas de patente. Este trabajo interrumpió la afición de Usigli a trabajar en el teatro de títeres de Vanegas Arroyo. A los 15 años, anunciándose como escritor en el Hotel Regis, se entrevistó con Vicente Blasco Ibañez.

Durante los años de 1922 y 1923 estudió en la Escuela Popular Nocturna de Música y Declamación, donde solo aprendió a recitar poemas "increíblemente idiotas". En 1923 actuó en la obra de un condiscípulo ¡Maldita Revolución! Desde 1924 fue cronista y entrevistador de teatro para la revista El sábado, posición que le permitió alternar con actores, directores, músicos y tiples. En 1925 una conversación que sostuvo con un amigo llamado Luis le recordó su interés infantil por el teatro; desde este momento la idea del teatro se apoderó de él con mayor fuerza que nunca para no dejarlo más. Entre 1925 y 1931 leyó un promedio de cuatro piezas diarias, y aprendió francés leyendo obras teatrales y asistiendo a la Alianza Francesa. Durante esta década de los veinte asistió a reuniones intelectuales donde conoció a diversas personalidades, entre ellas a Xavier Villaurrutia y

a Diego Rivera.

En 1931 Usigli escribió su primera obra, El apóstol, que él mismo llama un fracaso honorable que muestra interés en la caracterización, frescura dramática y facilidad para el diálogo. En 1932 consiguió su primer nombramiento como profesor de Historia de México en la Escuela de Medicina Veterinaria y, poco después, de profesor de Historia del Teatro en México en la Escuela de Verano de la Universidad Nacional. Se le dieron estos nombramientos a pesar de su educación autodidacta, pues sólo había terminado la escuela primaria. En este año de 1932 escribió en francés Quatre Chemins y, en español, una comedia en un acto, Falso drama. En 1933 fue nombrado director de la sección de Teatro en Bellas Artes. Por esta época comenzó su interés en la política mexicana que lo llevó a escribir Tres comedias impolíticas, para expresar los males internos del gobierno. En 1934 salió de México para recorrer los Estados Unidos, viajó por California y Nueva York, y por último visitó la Escuela de Teatro de Yale donde le ofrecieron una beca, que rechazó por su interés en seguir de cerca la evolución política de México. En 1935 fue nombrado jefe de la oficina de Prensa de la Presidencia, puesto que renunció después de seis meses por un sentido de decoro pues se proponía publicar sus comedias impolíticas. En 1936 Usigli y Villaurrutia aceptaron

la beca en Yale y pasan un año estudiando en New Haven.

A su regreso a México de Yale en 1937 Usigli fundó cursos de teatro en la Universidad Nacional. En 1940 estableció el Teatro de Medianoche, con autores sin sueldo y con funciones dos noches por semana, fundado por Usigli. Este proyecto introdujo innovaciones técnicas tales como la abolición del apuntador, la construcción de un decorado convertible con puertas golpeables y pinturas de paredes en la escenografía usando el talento de artistas mexicanos.

En 1944 al finalizar su matrimonio, Usigli entra en el cuerpo diplomático como segundo secretario de la Embajada Mexicana en París. Este cargo le dio la oportunidad de conocer a su ídolo George Bernard Shaw, quien a través de la existencia de Usigli ha sido una fuente de inspiración. Los años siguientes vieron los estrenos de nuevas obras de Usigli. En 1956 fue nombrado Ministro Plenipotenciario en Líbano y luego Embajador en 1959. En 1962 regresó a México para recibir su nuevo cargo diplomático de Embajador de México en Noruega. En el verano de 1964 Usigli regresó a Mexico y trajo consigo su Corona de luz, ya terminada. Esta obra le ganó el primer lugar en el Concurso Latinoamericano de obras teatrales en 1965.

La decisión de llevar a cabo esta investigación fue

alentada por la hospitalidad que Rodolfo Usigli me manifestó a través de dos entrevistas en el verano de 1971. Aunque durante mis dos entrevistas iniciales no me encontraba lo suficientemente informado sobre la vida y la obra del dramaturgo mexicano, Usigli se mostró cordial, paciente y alentador. Sólo después de comenzado este estudio sobre la obra dramática, surgió la idea de entrevistar formalmente a Usigli por tercera vez, con el objeto de completar los datos biográficos indicados más arriba.

No se ha ignorado en ningún momento que cuando nos acercamos a la vida de un autor existe la tendencia a citarse hechos que se relacionan poco o nada con su obra literaria. Sin embargo, Usigli, durante el curso de nuestra entrevista verificó que sus experiencias de infancia en la escuela, en sus relaciones con su madre, en su contacto con escritores nacionales e internacionales y también el haber presenciado de niño los crímenes y haber vivido las privaciones de la Revolución y de la política mexicana, han contribuido a formar su perspectiva literaria. Es pues, el propósito de la siguiente entrevista ofrecer, para un mejor acercamiento hacia la obra usigliana, algunas de las experiencias y anécdotas que durante la vida de Usigli han influido en su formación como dramaturgo y han contribuido a

la vez a desarrollar su visión dramática.

Con el propósito de no alterar ninguna idea o experiencia relatada por nuestro autor, a continuación se reproducirá textualmente la información que de forma extemporánea facilitó Usigli; del mismo modo, a fin de que no se altere o cambie en ningún aspecto la espontaneidad que se logró durante las entrevistas, reproduciremos también, sin omitir dato alguno por superficial que parezca, la forma dialogada en que se efectuaron las preguntas y respuestas.

Las entrevistas se llevaron a cabo a través de tres visitas consecutivas al departamento donde se hospedaba Usigli en la Universidad de Cincinnati, durante el 12, 13 y 14 de junio de 1973, aprovechando la estancia de Usigli como profesor visitante en el departamento de Idiomas de la Universidad. Al comienzo de nuestra conversación, Usigli verificó la información preliminar de que nació el 17 de noviembre de 1905 a las tres de la tarde, siendo sus padres Alberto Usigli, súbdito italiano nacido en Alejandría y Carlota Wainer, nacida en Polonia de origen austrohúngaro.

--¿Qué edad tenía usted cuando murió su padre?

--Mi padre había muerto antes de mi nacimiento.

--¿Cuántos hermanos tiene usted?

--Fueron dos hermanas con diferencias de dos años entre ellas y luego un hermano; ellas dos murieron y mi hermano vive todavía en Guadalajara, él ya es abuelo, tiene la edad del siglo.

--¿Qué afinidad recuerda usted que tuvo con sus hermanos?

--Ninguna especial. Mi hermano mayor era quien tenía inclinaciones en la familia hacia la literatura y el arte y dibujaba --pero no se interesó por ciertas formas específicas que me interesaban a mí. En realidad, pues es una familia mexicana normal, cada quien con sus intereses propios y un poco dispersos todos, porque era la época de la revolución toda la infancia nuestra.

--¿Quién sufragaba los gastos de la casa?

--La viuda que era una heroína.

--Seguramente fue una vida bastante difícil para ella.

--Fue una mujer que trabajó muchísimo y sufrió bastante.

--¿Qué podría usted decirnos de su niñez, de su infancia en general?

--La incapacitación visual me hizo bastante solitario, me hizo refugiarme en los libros. Los libros no me lastimaban como me lastimaban los compañeros en la escuela.

--¿Por qué clase de lecturas se interesaba usted?

--De pequeño por novelas, novelas policiacas, sobre todo que siguen siendo de mi agrado.

--¿Recuerda algún escritor preferido?

--En mi infancia, pues todas las historias de Sherlock Holmes y de Arsenio Lután y todo eso, Nick Carter, Pinkerton.

--¿Cómo adquiría los libros usted?

--Pues la mayor parte me los prestaban, pero había ediciones baratas que sí era posible comprar que valían unos cuantos centavos. Ya trabajando me ahorraba los transportes del autobús o tranvía y como me gustaba caminar y camino de prisa lo hacía todo a pie. Y con los centavos, que eran muy pocos, compraba yo cuadernos que valían 30 o 40 centavos a lo sumo. Luego iba a la biblioteca a leer Los tres mosqueteros y todas esas cosas.

--¿Qué recuerda de su madre? ¿Cómo influyó en su niñez y en que forma?

--En la mayor, la más benéfica de las formas, dejándome toda independencia.

--¿Qué más recuerda? ¿Hay algo más?

--Son tantas cosas, figúrese, son tantos años. Gracias a mi madre puedo ver, porque ella me llevó al hospital durante muchos meses, hasta que quedó bien por lo menos un ojo.

--¿Lo ayudó en su vida académica?

--Dejándome en entera libertad, fue como me ayudó. Mis primeros recuerdos del imperio de Maximiliano y Carlota tienen la categoría de emociones de infancia y los debo todo a mi madre.

--¿Qué recuerda usted de la Revolución de 1910?

--Pues son tantas cosas, figúrese la ví desde sus orígenes, desde su principio. Y seguí viendo cosas todos los días durante todos los años que duró. Hay muchas impresiones de eso en diversas obras, sobre todo en Las madres.

--Usted habló algo, en alguna ocasión, sobre un temor hacia la muerte.

--¡Ah! la idea de la muerte, sí.

--¿Cómo podría usted explicarnos eso?

--No tengo ninguna explicación, fue un temor de varios años, luego pasó, luego volvió cuando me enamoré la primera vez, y luego desapareció.

--Y ahora, ¿Sigue desaparecido ese temor?

--No hay temor ya. No hay deseo de morir, pero no hay temor de morir.

--¿Leyó usted mucho antes de comenzar a escribir o su lectura y escritura se desarrollaron simultáneamente?

--Bueno, casi simultáneas, porque yo empecé a escribir desde muy niño cosas que están perdidas todas. Llegué hasta a hacer una novela policiaca bastante larga que se perdió toda. Tenía yo doce años, doce o trece años.

--¿Escribió usted más de una novela?

--Una novela de niño, es decir, muchos intentos y cuentos y cosas que se han perdido. Esa novela que también está perdida.

--¿Qué lo impulsó a quemar sus novelas? ¿cómo se titulaban?

--No, no he quemado más que una, y eso ya tenía yo 20 años.

--¿Y cómo se titulaba?

--La pasajera.

--¿Porqué la quemó?

--Me pareció que era muy mala. Estaba escrita bajo la influencia de un autor español malo --y no valía la pena. En algún epílogo o en algún prólogo cuento eso de la novela.

--¿A qué colegio primario asistió usted?

--A colegio del gobierno, como se les llamaba. A tres diferentes.

--¿Qué experiencias tuvo por esta edad escolar?

--Creo que lo más importante lo encuentra usted en El caso Flores.

--¿Cómo comenzo su interés por el teatro?

--Desde pequeño jugaba yo al teatro con títeres. Hay un epílogo, un prólogo a Tres comedias y una pieza a tientas, que tiene que estar citado por la señora Valero en alguna parte. Ahí cuento cómo hacía teatro de títeres, cómo traté de comprar incluso un teatrillo y tuve que perderlo porque no tenía dinero. Y luego me alejé del teatro de títeres, empecé a trabajar. Vino el cine silente, que nos fascinó a todos, me dediqué a leer novelas policíacas; me alejé del teatro interiormente, no físicamente, porque iba yo a los teatros, hacía entrevistas para una revista, en fin. Pero quizá por la misma situación del teatro en México no sentía yo ganas de hacerlo ni de escribirlo, hasta que un amigo de infancia me recordó las funciones de títeres y todo eso, y entonces empecé a pensar de nuevo en hacer teatro y mientras lo pensaba me puse a leer obras de todo el mundo. Por lo menos desde 1925 hasta el 28 o 29, leía yo un promedio de 4 o 5 piezas diarias.

--De esas piezas que leyó, ¿cuales le influyeron más?

--Leí todo lo que puede leerse-- francés, inglés, español, traducciones, en fin.

--¿Cómo se interesó por el inglés y el francés?

--El inglés nos lo enseñaban en la escuela primaria superior, que era el antecedente de la secundaria. Teníamos una maestra de inglés. Mi madre hablaba francés, pero no lo aprendimos con ella; mis hermanos porque encontraban muy ridículo la manera de pronunciar, y yo porque ya estaba interesado en el inglés. Más adelante cuando quise ir a Francia aprendí el francés y seguí adelante.

--De estos autores ingleses, americanos o franceses, ¿cuáles son los que...?

--Desde luego el que más me impresionó más profundamente fue Shaw. Había leído otras cosas inglesas y había concebido un gran respeto por Shakespeare, pero Shaw fue el que me orientó en cierto aspecto. Sobre todo porque me abrió el campo de los prólogos que me han sido muy especialmente útiles.

--¿Qué más en Shaw?

--Toda la temática de Shaw me parece muy interesante-- el ingenio-- claro que hay dramaturgos de otro tipo que tienen también una fascinación pero mi encuentro principal fue con Shaw. Con Musset en Francia, en otro aspecto; Chekov; sería imposible encontrar las influencias determinantes para mí. Molière; Sófocles, cuando ya al fin llegué al teatro griego. Esos son los que más me han importado y me han ayudado. Sófocles, Shakespeare, Molière, Shaw, Chekov, Strindberg, Ibsen, todos.

--¿Algún escritor americano?

--Eliot desde luego, sí. Y ha sido una influencia en mi poesía. Y O'Neil por supuesto y un grupo de escritores americanos importantes--creo conocerlos a todos.

--¿Qué le influyó a comenzar a escribir?

--Un deseo de expresión probablemente. Una necesidad de expresión. Y si leía yo cosas y otros escribían cosas, pregunté porque yo no las escribía, en fin.

--¿Cómo se decidió a actuar?

--Primero de niño, había una oportunidad en un teatro, y salió un grupo de chicos. Más adelante con el teatro radiofónico que fue donde me ejercité para dirigir también. Pues hacía los papeles necesarios de las obras. Y para que no me reprocharan los actores profesionales que yo no sabía nada de teatro fui a un teatro comercial a actuar también algunos meses con la suerte que fuera con Gómez de la Vega.

--Se ha dicho que usted es un autodidacta, ¿hasta qué grado escolar cursó?

--Hasta el sexto año de primaria nada más.

--¿Y lo demás usted lo ha hecho por su cuenta?

--Sí, es decir, fui a las viejas clases del conservatorio una temporada, eran muy malas, no ayudaban a entender el teatro; y luego fui a Yale, pero ningún otro estudio académico: todo, como venía; cuando me interesaba algo u oía hablar de algo que me interesaba lo buscaba y lo leía.

--¿Qué fue la sociedad de los estatutos?

--Eso fue un grupo de chicos en la escuela primaria que a mi se me ocurrió que nos reuniéramos y que escribiéramos todos. Y se habló de formar una sociedad y alguien, o yo señalé que nos faltaban unos estatutos para el funcionamiento de la sociedad; entonces uno de los chicos le puso el nombre de la sociedad de los estatutos. No llegó a ninguna parte --ha de haber durado una temporada de vacaciones escolares o una cosa así.

--¿Qué sucedió con el proyecto de carpas para el teatro?

--Eso vino muchos años más tarde --y no lo pude realizar, pero está realizado ya-- hemos tenido una carpa.

--¿En qué año pensó usted en ese proyecto?

--Bueno, pues yo lo pensé probablemente cuando ya tenía varias obras --no había teatro para representarlas, y pensé en conseguir una carpa.

--¿Sería por mediados de 1930?

--Sí, a comienzo de los '30.

--¿Qué anécdotas recuerda de su visita a Blasco Ibañez?

--No hay más que un anécdota. Lo fui a saludar y me anuncié como escritor; y yo era un chico de pantalón corto; y el señor era un abarrotero que me recibió con mucha simpatía; y me preguntó si yo escribía y le dije sí, escribo, y ¿qué escribes? Novelas policíacas. Bueno, me dijo, te voy a dejar una tarjeta y cuando escribas algo mándamelo para que yo te lo corrija --lo dijo así-- como era un abarrotero. Y yo le dije, muchas gracias pero a mi nadie me corrige lo que yo escribo, y ahí se acabó la entrevista.

--¿En 1922 y 23 usted asistió a una escuela nocturna?

--Ese es el conservatorio que le decía.

--¿Qué aprendió aquí?

--Declamación era lo que enseñaban, y música y canto. No aprendí nada sobre teatro fuera de conocer el pasaje de algunas obras viejas o malas o medianas.

--¿Recuerda alguna tertulia literaria a la que usted asistía?

--Pues había muchas. Había un grupo, "Estar contentos" que fundó el poeta Nuecio Domínguez. Y luego los cafeses donde se reunían los contemporáneos. El café Teca, el café París de la calle de Gante, el café París del 5 de Mayo, Samborn's en el centro. Todo eso se acabó ya, ya no hay tertulias.

--¿Cómo conoció usted a su amigo Villaurrutia?

--Lo conocí al mismo tiempo que al resto del grupo, porque un poeta mexicano mayor que era amigo mío -Antonio Medisbonio- buscaba una segunda edición de un libro muy importante suyo que se llama La tierra del faisán y del venado. Pero no encontraba editor, era muy difícil en aquellos años, aún para él que era ya famoso. Y necesitaba una constancia de que la primera edición de su libro estaba agotada; y quería que esa constancia la firmara un grupo de escritores. Entonces con ese motivo yo empecé a ir a visitar a todos los escritores que pude poner en la lista --así conocí a Villaurrutia y a los demás.

--¿Qué piensa usted de la obra de Villaurrutia?

--Las cosas en un acto me parecen muy graciosas --muy finas y muy valiosas para nuestro teatro. No así las grandes, que todas parten de temas de otros autores, como: La hiedra --parte de Phedra; Invitación a la muerte --parte de Hamlet; La mujer legítima --tiene algo de no recuerdo que autor español. El hierro candente es influencia de Galdós. Y así por el estilo, pero las pequeñas, aunque también tienen influencias de Nietche y de Lenormand en la teoría del tiempo, son muy finas, están muy bien escritas, y realmente tienen un sitio propio en la literatura dramática mexicana.

--Aparte de Villaurrutia ¿qué otros escritores mexicanos ha conocido usted?

--Pues todos, como quien dice.

--¿Con cuáles ha tenido usted más contacto?

--Ahí tiene usted que buscar una publicación del Instituto de Bellas Artes, son dos o tres tomos, que se llama El trato con escritores. Son conferencias donde usted puede encontrar una cantidad de datos sobre todo de escritores mexicanos y extranjeros que yo he conocido. Y esto es del régimen pasado todavía, de modo que yo creo que la biblioteca de su Universidad las tendrá, y si no se pueden pedir a Bellas Artes. Se llama El trato con escritores, son dos o tres volúmenes coordinados por Antonio Acevedo Escobedo.

--¿En qué revistas o periódicos ha colaborado usted?

--Muchos. Los más importantes, Excelsior desde luego. En un tiempo El Universal. Luego revistas como Hoy, Siempre, Imagen, Noticias Gráficas, La Revista de la Universidad, suplementos literarios del Novedades, del Nacional y de Excelsior ahora.

--¿Por qué no se interesó usted en otras formas literarias como la novela y la poesía?

--No, sí me interese. Estoy terminando un libro de poesías, estoy adjuntándolo, que tendrá 50 años de poemas. Y he escrito una novela que está publicada, de la cual se hizo una película, que es Ensayo de un crimen. Y tengo otra novela en preparación que no sé si termine o cuando termine. Y hay un relato que se publicó el año pasado en los Papeles de Son Armadans que se llama "Obliteración" y del cual se prepara ahora una segunda edición en México con 22 ilustraciones de esta gran pintora que es Sofía Vasi.

--Usted ha dicho que su teatro es un teatro de lucha. ¿Qué lo llevó a escribir un teatro de lucha con el propósito de conmover y exaltar al espectador?

--No creo que tenga interés de otro modo el teatro. El teatro siempre ha estado en lucha. Es agradable, puede hacer cosas de diversión simplemente, pero aún en las cosas de diversión se pueden criticar y presentar ciertos aspectos mejorables de la vida.

--¿Qué actividades desarrolló usted durante la década de 1920 y 1930?

--Trabajaba en oficinas de comercio, leía, hacía poesías que no publicaban, en fin.

--¿Cuáles temas de poesía escogía usted?

--Imposible de decírselo, tendría usted que leer por sí mismo las cosas.

--¿Serían de amor, sentimental....?

--Ah, claro todo tiene que ver con el sentimiento y con el amor y con la muerte y con la soledad y con todo.

-- La política, ¿diría usted?

--No para la poesía. Eso nada más los comunistas o comunistoides del tipo de Neruda lo han hecho, y de Alberti --yo no.

--¿Qué lo llevó a escribir su primera obra El apóstol en 1931?

--Pues fue cuando empecé a escribir teatro. Yo tenía ya el deseo de escribir teatro cuando se me presentó un tema que me interesó.

--¿Cómo se le presentó ese tema?

--Eso si es un misterio imposible de descifrar; nunca sabe usted como le viene un tema, ni una idea; simplemente viene y se hace sentir. Y lleva hacia una acción determinada, en este caso hacia la acción de escribir.

--¿Qué éxito tuvo esta obra?

--Ninguno. Exito de lectura no más. Vuelvo a recomendarle el prólogo a Tres comedias y una pieza a tientas, que tiene que estar citado por la señora Valero, porque ella tuvo oportunidad de conocer todos los prólogos.

--¿Aprendió usted algo al escribir esta obra?

--No lo sé.

--¿Qué le hizo escribir una obra en francés en 1932?

--Eso también está explicado en el mismo prólogo que le digo a usted. Pero en 1932 es el año en que hice México en el teatro, o seáse la historia del teatro en México. Como preparación para mi trabajo de creador dramático quería yo saber todo lo que se había hecho antes de mí en México.

--¿Entonces fue un trabajo para usted en realidad?

--Sí, para orientarme yo mismo. Se publicó en el año '32; es una edición agotada. Ahora se ha hecho una traducción al inglés y se va a publicar también en la Universidad de Georgia, en Athens.

--¿Qué impacto produjo México en el teatro?

--Fue bastante favorable la acogida, porque México es un país en el que todos los libros de historia tienen siempre éxito.

--¿Cree usted que pudo influir a alguien?

--Eso sí está fuera de mí, no puedo decirlo. Yo me sentí obligado a escribirla porque quería saber qué había hecho México en materia de teatro.

--¿Qué lo hizo dedicarse en 1932 a la enseñanza de historia y teatro?

--La necesidad de vivir, de ganar algún dinero. También la facilidad de encontrar un puesto en la escuela de verano de México y escoger como materia el teatro, el teatro en México.

--¿Qué significó para usted el cargo en 1938 de director de la sección de teatro en Bellas Artes?

--Muchas molestias nada más.

--¿Qué acontecimientos políticos nacionales influyeron sus obras políticas?

--Todos los regímenes que habíamos padecido; el cardenismo, el callismo están claramente descritos en mis tres comedias impolíticas.

--¿Es significativo que estas obras fueron escritas durante la presidencia de Cárdenas?

--Fueron escritas antes de la presidencia de Cárdenas, terminadas durante la presidencia de Cardenas. Las empecé a escribir en el año '32 y acabé en el '35 esas tres comedias, siendo ya presidente el general Cárdenas.

--¿En qué fecha se escribió cada comedia?

--Exactamente no recuerdo, entre 1932 y 1935 están hechas las tres comedias. Una tras otra, pero terminadas o corregidas o retocadas en '35 para formar el volumen.

--¿Tiene el presidente Cárdenas alguna relación en la obra El presidente y el Ideal?

--Pues es el presidente.

--¿Está caracterizado Cárdenas tal y como fue?

--No tengo la menor idea. Yo lo presento como yo lo vi y como yo lo sentí.

--¿Por qué prefiere usar el género de la comedia para sus obras políticas?

--Porque me parece que la política no es trágica, a menos que haya muertos o desastres sanguinarios. La farsa que es lo que más se presta para la política es un género más bien bajo. Al situarlas en la comedia lo hago en cierto modo por un decoro elemental.

--¿Qué se propone resolver usted a través de estas obras?

--Nada absolutamente; mi problema es escribirlas, decir lo que siento, lo que pienso y después veremos cuando salgan al aire y respiren y tomen vida propia, si la toman. Entonces se sabrá, pero yo no pretendo nada más que escribirlas, no trato de cambiar al mundo ni de componer las cosas. Escribo de un tema que me parece interesante, procuro

hacerlo lo mejor posible, ya.

-- ... ¿Pero espera usted algún resultado?

--Para mí el resultado predilecto es terminar la obra.

--¿Nunca piensa usted dar una lección moral?

--No soy ni profesor ni apóstata, de modo que no.

--En Noche de estío se encuentran sucesos tomados de la vida real, como: las campanas de la catedral; el asalto comunista a una estación de radio; y la acción federal obrera, que están combinados en una sola noche en su obra. ¿Diría usted que la combinación de tales sucesos crean la fantasía en la pieza?

--No; yo sé que esos son elementos dispersos que yo he reunido porque me parecían convenientes para la acción misma de la comedia.

--¿Se podría decir que la técnica de usar estos elementos irreales...?

--No es la técnica, sino que es una elemental obligación y un elemental derecho del autor al seleccionar los elementos con los que va a formar, a darle forma a su obra. Lo mismo que se seleccionan los muebles para amueblar una casa en donde va uno a vivir.

--¿Qué nos puede decir de los personajes en Noche de estío, son reales?

--Son mi interpretación de personajes que existían en la realidad; pero son un compuesto de imaginación y de realidad como tiene que ser todo buen personaje de teatro.

--¿Cree usted que se podrían haber encontrado políticos en la vida real que concuerdan con estos personajes de la obra?

--Le recomiendo a usted que busque la revista Books Abroad, no sé el año, pero estará en la bibliografía de la señora Valero. Es un artículo de Consuelo Howard donde se habla de los personajes de esta comedia; ahí encontrará usted una explicación bastante clara y buena.

--En Noche de estío los personajes expresan sus verdaderos sentimientos al estar perdidos...

--Se supone.

--¿Qué caracterización les quiso dar cuando se encuentran en tal estado de confusión y de crisis, motivados por la supuesta revolución comunista?

--Caracterización es la creación de un carácter en la escena, ya el carácter es como es. De modo que sus reacciones o su evolución están condicionadas siempre por su carácter pero no es ya caracterización en lo secundario --la caracterización está en lo fundamental de cada personaje.

--¿Por qué permite que los personajes de Noche de estío una vez que se han desenmascarado, recobren su personalidad anterior?

--Porque todo vuelve a la normalidad, porque la "noche de estío" no ha sido más que eso, no cobró tres dimensiones, no ha pasado nada. Estos señores perdieron un momento el equilibrio, pero vuelven a ser los que eran y vuelven a quedar situados en las primeras posiciones políticas del país.

--¿Cómo llegan a adquirir su antigua identidad?

--Es la vuelta a la seguridad, es como si sale usted de su casa, lo sorprende un aguacero, entonces regresa usted a su casa para no mojarse.

--En 1934 comenzó a escribir La última puerta, terminada en 1936. ¿Qué trata usted de expresar en esta "farsa impolítica"?

--Nunca trato de expresar nada más que lo que he visto, lo que he sentido, lo que me ha dejado una impresión.

-- ¿Y eso qué es?

--No hago más que darle a usted el proceso del asunto tal y como me viene. Todos los mexicanos hemos hecho antesala. A mí me parecía que la antesala es un monumento nacional, una institución. Entonces me vino la idea de consagrarle una pequeña farsa y ya.

--¿Estima usted que esta obra es una sátira a la costumbre de la antesala?

--Aparentemente sí, ésa es la intención al menos.

--¿Qué significado tiene el ballet intermedio en esta obra?

--No le podría dar ningún significado. Es un elemento de composición de la comedia que sigue anotando el hecho de que la gente sigue esperando; hay que esperar hasta el momento de morir, que no pueden hacer ya otra cosa más que esperar.

--El ballet forma parte de algunas óperas, pero es poco común encontrárselo en una obra de teatro, ¿cómo lo explica usted técnicamente?

--No creo que existe una limitación para eso. Cualquier autor está en plena libertad, en absoluta libertad de utilizar un ballet si le conviene, y si corresponde a los demás elementos de su obra.

--¿Quién diría usted que es el protagonista en La última puerta?

--Todos.

--¿El pueblo mexicano?

--Todos los personajes son parte del pueblo.

--¿Existe o no existe el ministro?

--Esas son cosas que están fuera de mí completamente. O se resigna usted a leerla y a verla, disfrutarla si le gusta, aplaudirla si le gusta o silbarla si no le gusta; pero todo está ya implícito en la obra. Existen o no existen los políticos? Ahí es lo que queda planteado.

--¿Se podría interpretar que no existen al ignorar pasivamente las necesidades del pueblo?

--Muy bien dicho.

--¿Es el ministro un símbolo de Dios a quien se le espera y nunca aparece?

--Cada quien puede darle la interpretación que quiera. Para mí simplemente es un político poderoso que no se deja ver de nadie. Yo soy muy objetivo y no busco símbolos nunca.

--¿Cree usted que esta obra puede ser precursora del teatro del absurdo, y en particular de Esperando a Godot?

--Eso lo ha dicho un crítico austríaco que vive en Oslo, no lo he dicho yo. Lo ha dicho y lo ha publicado en Noruega.

--En mi opinión Esperando a Godot ha sido influida por su obra.

--Eso lo dijo ese señor, como le digo; y mi hijo, que dirige la obra, cometió la pequeña imprudencia de decirlo en el programa y entonces muchos críticos se nos echaron encima; porque no se puede comparar la nobleza de la idea del señor Beckett con la miseria de la antesala mexicana.

-- La obra de Beckett fue publicada casi veinte años más tarde.

--Exactamente.

--Su diálogo en esta obra me parece precursor del diálogo usado por el teatro del absurdo. ¿Está usted de acuerdo?

--No. Yo espero que sea mejor el mío. Antes de esta obra hay que tomar en consideración una pieza de Strindberg que no podía haber estado en mi memoria porque no la había yo leído ni visto, que se llama La pieza de un sueño, que se refiere también a la espera. De modo que en todo caso, Beckett no resulta muy original. Yo mismo no me siento muy original, porque ya hay un antecedente. Pero en el curso del tiempo la pieza de Strindberg puede ser de 1910, la mía es del '34-36; la de Beckett del cincuenta y tanto.

--¿Cuándo se tradujo su obra al francés?

--Fue una versión que hice yo mismo --y no recuerdo el año.

--¿Cómo nos podría explicar el final de la obra?

--Yo creo que está todo explicado, me coloca usted en una situación muy difícil; porque yo no puedo explicar ciertas cosas.

--Maestro, ¿recuerda usted la sublevación que toma lugar al final de la obra?

--Todo está implícito ahí, todo está a la vista del espectador. Yo no puedo añadir nada. Ni haría ningún comentario siquiera, porque no tengo ninguno que hacer. Ya mi comentario está puesto ahí.

--¿Se podría pensar que la única forma de combatir la antesala es por medio de una revolución?

--Eso ya lo dejo a la libertad de la imaginación del lector y del espectador.

--¿Qué aporta usted al escribir en 1937 El gesticulador?

--Nada más que la idea de hacerla. Como siempre recuerda usted que yo no estoy buscando fines ulteriores; sino simplemente tratando de decir lo que me parece que debo decir en un momento dado.

--¿Por qué estima usted que ésta es su mejor obra?

--Yo no lo estimo, para mí todas mis obras son iguales. Todas son hijas mías y libres de seguir su destino. Después son las gentes las que se han empeñado en darle ese carácter para olvidar así las otras treinta y nueve. Ha llegado a ser El gesticulador, a la manera en que lo define Eliot, un clásico universal, porque cubre todo su territorio y eso le permite traspasar las fronteras. Pero esa no es una intención previa, sino un resultado. El hecho de que haya tenido acogida en muchos diferentes países de diferentes doctrinas políticas significa que he podido trazar un retrato humano, que puede ofrecer interés independientemente del idioma, de la raza o de la nacionalidad.

--Eso precisamente le iba a preguntar, ¿a qué se debe el éxito de El gesticulador en los países soviéticos?

--Pues en Rusia no se ha representado, pero sí en Polonia y en Checoslovaquia. En Checoslovaquia dejó la impresión muy especial, en alguna persona que me lo dijo, de que era una obra escrita muy recientemente, y en Checoslovaquia. Esto pasaba, lo cuento en algún prólogo, en el momento de la liberalización de Duche, que desgraciadamente fracasó. Pero parece ser que El gesticulador tuvo una pequeña parte o puso un grano de arena en este movimiento de liberalización.

--¿De qué modo es esta obra un reflejo de México y del mexicano?

--Es la primera obra de teatro que investiga los antecedentes psicológicos y la presencia actual psicológica del mexicano en consonancia con el libro de Samuel Ramos, El perfil del hombre y la cultura en México. El libro de Ramos, y mi epílogo sobre "La hipocresía del mexicano" que está en la primera edición de El gesticulador, fueron los precursores de todo el movimiento que han hecho los jóvenes, psicólogos y filósofos, de investigación y búsqueda del mexicano. De por qué razón se me escapa.

--¿Fue la obra de Ramos una fuente para El gesticulador?

--No, Ramos escribió por su lado y yo escribí por el mío, pero coincidimos.

--¿Es la obra de Ramos anterior o posterior a El gesticulador?

--Contemporánea.

--¿Alrededor del año '37?

--En esos años, porque El gesticulador quedó terminado en el '37, pero no recuerdo cuando lo empecé.

--¿Considera usted que con El gesticulador nace el teatro mexicano?

--Esa es la opinión de otras personas, no la mía. Yo no puedo opinar. El actor y director más extraordinario de México, muerto ya, Alfredo Gómez de la Vega considera que esta obra representa la fundación de un teatro mexicano verdadero, pero él lo dice no yo.

--¿Y está usted de acuerdo?

--Pues yo agradezco la opinión nada más.

--¿Cuál ha sido la vida de esta obra desde la noche de su estreno en 1947 hasta hoy?

--Pues pasó por muchos problemas, desde luego nos cortaron una semana en el teatro de estreno. Determinó mi retiro forzoso de la Secretaría de Relaciones; no hubo un cese propiamente dicho pero sí una suspensión. Estuvo poscrita muchos meses; Gómez de la Vega consiguió dinero, volvió a ponerla y fracasó por completo, el teatro estaba vacío. Después descubrimos que era un sabotaje dispuesto, por el gran líder laborista mexicano Vicente Lombardo Toledano que creía que él era el personaje aludido en el título del "gesticulador", y no lo era. Hombre muy inteligente, muy valioso, pero que ahí se equivocó. Después algunos cronistas dijeron, "esto no es nada más que un sketch de revista, una cosa de oportunismo policíaco, etc." Pero después ha encontrado acogida en muchos diferentes ambientes, en países latinoamericanos, en España, en Europa; en Italia no está publicada y se ha hecho por radio; en checoslovaquia, en polaco y en danés, recientemente, todavía, el año pasado. En francés se ha leído en el Teatro de Nación un par de veces. Está presentada en el Teatro Hedgerow de Pensilvania, por un muy buen grupo. Fue transmitida por televisión en Nueva York, bajo el título de Another Caesar, en una muy mala adaptación que eliminaba el problema del hijo. Y en fin, ahí sigue su carrera. Ahora acaba de hacerse una nueva edición en España con todos los prólogos y epílogos y demás textos, y lo mismo en México se hace una. Ambas ediciones espero que estén ya listas con todo el material anexo.

--¿Considera usted la crítica en la obra sobre la sociedad y sobre la política mexicana constructiva?

--Pues yo creo que cuando se señalan los defectos de una construcción de casa, una conducta de familia, o de una conducta individual se está construyendo, porque se señala

una falla. Mucha gente piensa que yo soy un pesimista, pero es porque soy realista, sobre todo, y digo las cosas como yo las veo, como yo las siento. Y no doy una fórmula para cambiar de conducta o para cambiar de vida. Señalo simplemente los defectos que hay en la actual, digamos de esa conducta o de esa vida.

--¿Qué impacto ha tenido esta obra con los críticos?

--Todos al principio la rechazaron totalmente, han acabado por aceptarla en vista de la aceptación universal, digo los críticos de México. Pero como le digo, se menciona sobre todo esta obra para echar en el olvido las otras 39 que son parte de la misma unidad. Porque para mi toda mi obra constituye una unidad.

--¿Qué produce la unidad en todas sus obras?

--La identificación de un sentimiento general, digamos el ambiente moral; moral no en el sentido ético de la conducta, sino moral en el sentido inmaterial, en el sentido que podríamos también llamar espiritual. Y creo que está presente en todo lo que he escrito, aún en las piezas que no tienen referencia ninguna a la política, pero cuyos personajes se mueven de todas maneras en un ambiente que es el resultado de la Revolución.

--¿Por qué no aceptaron los críticos esta obra?

--Eso había que preguntárselo a cada uno de ellos.

--¿Qué impacto produjo con el gobierno?

--El gobierno la presentó en el teatro oficial porque ninguno de los miembros del teatro oficial la había leído. Aunque la tenían todos en sus bibliotecas, la tenían sin abrir y sólo en los ensayos se dieron cuenta del peligro. Y la representación original determinó incluso una junta de gabinete en la que el presidente Alemán le ordenó a todos sus ministros que fueran a ver la obra y que le dieran opiniones. Y todas las opiniones de los ministros fueron adversas con una excepción, la de Alfonso Caso, el arqueólogo, que era ministro de Bienes Nacionales. El ministro de educación de aquel régimen, Gual Vidal me dijo que él también había opinado en favor, pero no tengo pruebas. El de Relaciones Exteriores le llevó simplemente mi cese al

presidente, para que lo firmara. El presidente tuvo la inteligencia de no firmarlo, pero me pusieron en indisponibilidad. Y el año del '47 se convirtió así para mí en lo que yo llamo "el año del hambre", porque la gente cruzaba a la otra acera para no comprometerse saludándome. Yo era el enemigo número uno del régimen. Esto ha pasado, ha cambiado, y al actual presidente le gusta mucho El gesticulador.

--¿Y cómo recibió la obra el público?

--La reacción del público, unánimamente favorable, entusiasta; desencadenada la noche del estreno, entre el segundo y el tercer acto, porque yo no quería salir a saludar antes del final. El telón estuvo levantado veinte minutos y el público todo el tiempo aplaudía y gritaba mi nombre. Ni el actor Gómez de la Vega con toda su gran carrera ni yo, hemos vuelto a tener una noche de estreno parecida.

--¿Qué hay en la obra de universal?

--Corresponde a la definición de lo universal que hace Eliot. Es universal -lo dice en el ensayo sobre Virgilio- es universal el poeta que en su propia lengua logra cubrir todo su territorio. Y al cubrir todo su territorio pasa a otros. Es el caso que se puede aplicar al personaje de El gesticulador y a la obra misma. Cubre de una manera tan total -esto es la voz de los críticos autorizados de mejor voluntad- cubre la totalidad de lo mexicano y por esa razón alcanza a lo universal. Por esa razón puede pasar por un personaje checo o polaco, italiano o danés o latinoamericano de cualquier latitud o español. También en España se ha representado.

--O séase, maestro, que la obra está tan llena de México que se desborda de sus fronteras.

--Sí, que cubre, que sale de las fronteras de México; pero eso es un resultado no es una petición de principio, ni una intención previa. Es simplemente un resultado, de una obra escrita con el cuidado posible, con la ambición de construir algo que quedara completo, que no quedara a medias.

--Entonces ¿opina usted que se podría encontrar un "gesticulador" En Chile, por ejemplo?

--Chile fue uno de los primeros países donde se presentó la obra y había entonces una dictadura militar y fue suspendida en tres días. No tengo las fechas pero eso fue antes de la presentación en México, porque la obra se había publicado --se publicó, no recuerdo la fecha exacta-- '40, '41 o 42 en la revista El hijo prodigo que hacía en México Octavio Barrera.

--¿Qué nueva perspectiva política nos presenta usted en Un día de estos (1953) quince años después?

--La perspectiva de que México, o los pequeños países latinoamericanos siguen sujetos a la vigilancia, a la censura, a la ayuda o a la no ayuda de los Estados Unidos. Por eso presento en Un día de éstos el país indio latinoamericano que se llama Indolandia y el país democrático, a pesar de los republicanos, que se llama Demolandia. Y ahí creo que están las cosas muy claras. Porque es la primera pieza de teatro en mi concepto, en lo que yo sé, en que se trata de la soberanía y del derecho de la autodeterminación de los países.

-- Esta obra se escribió durante la presidencia de Cortines. ¿Tiene alguna relación esta obra con la presidencia de Cortines?

--Mucha gente pensó que se refería a él porque el funcionario que ocupa la presidencia es un oficial mayor o sea un funcionario de tercer rango, como lo había sido él en un tiempo atrás. Pero no tiene nada que ver, esto yo lo he conversado con él mismo. También se dijo que yo había escrito la obra por sugestión suya para indicarle a los Estados Unidos cuáles son las distancias que hay que guardar --pero tampoco es cierto.

--¿Por qué denomina esta obra "fantasía impolítica"?

--Llamo impolíticas a todas mis comedias de tipo político.

--¿Pero por qué fantasía?

--Fantasía porque es una cosa que está situada en países no existentes --es decir-- existentes pero inventados de cierto modo. No trato de fotografiar a ningún país.

--¿Y el hecho de que el oficial mayor se convirtió en presidente...?

--Todo eso corresponde un poco a la fantasía.

--¿Cuál sería la fantasía y la realidad en Un día de éstos?

--Es la lucha contra el mito como en El gesticulador, y como en todas mis obras. La lucha contra el mito, contra la mitomanía mexicana es lo que me importa primero. La referencia a los Estados Unidos o a Demolandia, es secundaria.

--¿Qué acontecimientos nacionales o extranjeros le hicieron escribir esta obra que posee actualidad aún hasta nuestros días?

--Los muchos que hemos presenciado en la intervención con fines de supuesta ayuda en países latinoamericanos; los mismos que hemos visto en las tierras de Korea y de Vietnam, o sea la penetración de una gran potencia violando el derecho a la autodeterminación y la soberanía de los pequeños países que tienen derecho a conducirse como les dé la gana. Si yo tengo un vecino que golpea a su mujer y la mujer lo acepta yo no tengo por que intervenir en eso. Aunque sea más rico que mi vecino no tengo por que meterme donde no me llama nadie.

--¿A qué hechos específicos se refiere usted al criticar la autodeterminación y no intervención de los pueblos?

--A todas las innumerables e incontables violaciones de la soberanía y de la autodeterminación de los países. Y ahí son dos fuerzas opuestas las que intervienen. Por eso en Un día de éstos está señalado el ofrecimiento de apoyo de los soviéticos al gobierno de Indolandia; y la proposición de apoyo del Vaticano también al gobierno de Indolandia; y la proposición del líder de la Cruz del Sur, que quiere constituir un continente gobernado por él, que es una clara alusión a Perón y a su conducta de gobierno. Y como Indolandia desecha todos estos ofrecimientos, porque puede bastarse por sí sola a resolver sus propios asuntos y para eso tiene el derecho que le dan su soberanía y su autodeterminación.

--¿Qué propone cuando critica el presidencialismo en

esta obra?

-- Ah! Esas son enfermedades de todos los países latinoamericanos, todos los ciudadanos quieren llegar a ser presidentes; y creo que también en Estados Unidos ocurre lo mismo.

--¿Qué critica usted específicamente?

--El que todos se crean capaces de ser presidentes. En eso como en la literatura, como en el arte, hay gentes capaces de hacer grandes cosas; pero un gran número, un ejército de gentes incapaces de hacerlas, que son las filas que cumplen con las pequeñas tareas.

--¿Quiere usted salvar la revolución en la obra?

--No la revolución se salva por sí sola, en eso no hay absolutamente ninguna intervención mía. Y justamente en el caso de Un día de estos, lo que determina, al final, vuelve a ser el desgarrate --o sea el desorden en el que todos los miembros del gabinete creen que ellos pueden ser presidentes. Y gracias al desgarrate hemos evitado el peligro de una dictadura como la de Hitler o como la de Musolini. De modo que en el desorden latinoamericano hay cierto sentido; si no de construcción, por lo menos de preservación.

--Este ciclo de obras políticas se extiende hasta el año pasado, cuando después de 19 años usted edita ¡Buenos días, Señor Presidente!

--En cierto modo sí, pero el problema es otro, y la intención de ¡Buenos días, Señor Presidente! desde el punto de vista literario, es otra cosa. Es la ambición de trasponer una obra clásica por un complejo de orden profesional, por ver si podía yo hacerlo, desde luego.

--¿Cómo diría usted que su filosofía política se ha desarrollado a través de estas obras?

--No, yo no tengo filosofía política ninguna. Lo que doy son observaciones generales, lo que he visto, lo que otras gentes me han dicho. Cómo interpreta el pueblo la conducta de los gobiernos, es lo que trato de reflejar.

Pero yo no tengo filosofía política como no sea la de la verdad o la de la afirmación. Es decir, de que las cosas se hagan y no que dejen de hacerse.

--Usted dedicó su obra al presidente Echeverría, ¿lo hizo porque admira su personalidad?

--Lo hice porque lo conozco desde que era muy joven; porque tiene un enorme interés en el teatro; y porque su gran preocupación, antes de llegar al supuesto gobierno de la república, fue el problema de la juventud.

--¿Admira usted también su filosofía política?

--Admiro su conducta que es una conducta efectiva, afirmativa y constructiva.

--¿Eso es lo que quiso decir cuando dice en la dedicatoria. "Por razones que la persona ignora"?

--Es una frase de Pascal que dice "El corazón tiene razones que la razón ignora". Que por el sentimiento, él está identificado con los problemas que yo trato.

--¿Con qué propósito hizo un viaje en 1934 a Estados Unidos?

--Iba a casarme, no me casé y seguí adelante.

--¿Qué lugares visitó en esa visita?

--¡Oh! muchos. Los Angeles, San Francisco, Pasadena, Palo Alto, Berkeley, Chicago, Nueva York, New Haven, para ver la escuela de teatro de Yale.

--¿Cuál fue la impresión de este país en esa visita?

--Pues traté de escribir un libro de viajes que nunca terminé. Fue una impresión como todas, muy desigual, encontré muchas cosas buenas, otras cosas malas. Lo cual es normal en todos los países.

--¿En 1935 usted fue jefe de prensa de la Presidencia?

--Por seis meses nada más.

--¿Qué le hizo renunciar a ese cargo?

--El deseo de publicar mis comedias impolíticas sin comprometer a las personas cercanas al Presidente Cárdenas que me habían llevado a ese empleo.

--¿Qué significado ha tenido en su vida de escritor su beca en Yale de 1935-36?

--Fue muy importante porque en la escuela había una serie de disciplinas, de cosas que estudiar y que observar, que aprender. En ese momento el teatro mexicano estaba en un gran auge. Y yo la encontré muy productiva la visita de un año en Yale y muy estimulante para mi propio trabajo.

--Durante su estancia en Yale usted escribió El niño y la niebla. ¿Qué le hizo salirse del tema político, para escribir sobre un tema psicológico?

--El cambio de ambiente, el cambio de elementos y la idea de trabajar en temas que me interesaran. Y la historia que me la había contado una novia, que sirvió para el tema de El niño y la niebla me interesaba.

--¿Le contó su novia el tema letra por letra?

--En la realidad el hijo mató al padre y en el jurado que se le formó al hijo se descubrió la verdad. Y dice que la madre lo tenía prácticamente hipnotizado y lo había dirigido para que matara al padre.

--¿Dónde sucedió este suceso?

--En California, no sé en qué parte, ni exactamente cuándo; pero ocupó la atención de la prensa y del público. Me pareció una cosa de tipo universal también, no solamente norteamericano.

--¿Qué fuentes psicológicas usó para esta obra?

--Ninguna, mi imaginación nada más.

--Pero usted habla de hipnotismo y de sugestión post hipnótica.

--Informaciones infusas que todo el mundo tiene. Todos hemos leído algunos psicoanalistas. Todos estamos más o menos informados de esas cosas; pero yo no busqué libros de referencias, como nunca lo hago para lo que escribo.

--¿Qué semejanzas se encuentra entre su obra y Espetros de Ibsen?

--No creo que haya ninguna, porque justamente en Noruega yo hice conocer esa obra a directores noruegos de teatro y no encontraron aparentemente ningún interés de tipo ibseniano digamos. Es indudable que las cuestiones psicológicas de ese tipo, las deformaciones mentales y todo, tienen una ejecutoria que comienza en Ibsen y sigue en Strindberg, pero nada, no hay nada que yo sepa, que yo vea ninguna relación perceptible entre El niño y la niebla y Espetros, o ninguna otra pieza de Ibsen.

--¿A qué cree usted que se debe que esta obra se haya representado a través de tan largo tiempo, y que haya durado tantas representaciones?

--Eso no sé, no puedo explicarlo, mas que porque suscitó un interés específico en el público. Se trataba de un teatro de bolsillo, muy pequeño. Los actores eran buenos todos --sobre todo la primera actriz, Isabela Corona; el director, que murió muy joven, Aceves, era un buen director. Y la obra prendió a pesar de que todos los críticos profesionales del país estaban siempre en contra mía. Es el único caso en que ningún crítico ha hablado mal de mí. Y se cerró en pleno éxito con la sala llena, porque la actriz estaba fatigada y los directores del teatro querían ir a Europa y buscar nuevas obras. Se representó 450 veces.

--¿Estuvo usted satisfecho con la producción de esta obra?

--Sí, perfectamente. Todo quedó muy correcto, muy bien.

--¿Usted comenzó Mientras amemos en 1937 y terminó la obra en 1948?

--Sí porque se quedó en suspenso. Mientras amemos no era mas que un intento de estudio de intensidad dramática.

Ver si podían sostenerse los tres actos con cierta intensidad a través de la acción.

--¿Cómo le vino la idea de esta obra?

--No tengo la menor idea. El punto de partida fue hacer un ensayo de intensidad dramática, nada más. Los elementos que tiene, pues, corroboran eso.

--¿Por qué tomó tanto tiempo en terminarla?

--Porque se quedó en suspenso y se me olvidó el manuscrito; y cuando volví a México, después de dos años en Europa, al revisar papeles lo encontré y pensé que por disciplina era necesario terminarla.

--¿A qué le atribuye que no se haya representado esta obra?

--Las razones de los empresarios son razones que los autores ignoramos. Las obras están publicadas, los empresarios no leen obras, y por consiguiente no ha habido ningún interés. Mucha gente piensa, muchos críticos, que esta obra difiere totalmente de todas las mías. Yo no lo creo, creo que tiene sus ligas de familia con Aguas estancadas y con algunas otras piezas.

--¿Diría usted que la obra expone una variedad de pasiones humanas?

--Dentro de un cuadro determinado, en lo que puede, la pasión senil de la vieja nodriza -la impotencia física del hombre que es la que determina todo. Es psicológico, es un actor que está perdido, que está arruinado y el problema --el callejón sin salida en que se encuentra esa muchacha que se ha casado sin saber con quién se casaba.

--¿Cree usted que el enigma constituye la base de la obra, creando de ese modo, la intensidad dramática?

--Eso no podría decirlo porque habría que verla representada. Para sentir el impacto que se puede tener sobre el público, y en que momento el público reacciona y se adhiere a la obra o comulga con la obra.

--¿No se podría deducir eso simplemente visualizando la obra?

--Yo no puedo. Eso lo dejo a mis críticos, a mis biógrafos.

--Al siguiente año de haber comenzado a escribir Mientras amemos aparece Aguas estancadas en 1938.

--Sí, eso ya le expliqué a usted que fue la idea de escribir algo para Dolores del Río que ella nunca llegó a representar.

--¿Cuál es el tema de esta obra?

--El encuentro de la conciencia a través de la locura. Yo creo que es un caso psicológico muy general, y que se pueden encontrar ejemplos semejantes en Freud, en Young, en Adler y en todos los psicoanalistas.

--¿Qué expresa usted en esta obra?

--Es una historia nada más. Un melodrama, un intento de melodrama. La intención era que puesto que no existía un teatro mexicano y no había, dentro de la inexistencia de ese teatro mexicano, las formas tradicionales del teatro, no teníamos casi comedias; por eso escribi Medio tono. No teníamos casi, o de plano, no teníamos melodrama; entonces me pareció que era necesario crear el género, trabajar el género en México. Y Aguas estancadas es en realidad un melodrama en la forma en que lo son los melodramas ingleses y norteamericanos, que siempre se refieren a problemas psicológicos más o menos de ese orden.

--¿Considera usted fantástico en la obra tratar de recrear el pasado?

--Naturalmente que es una cosa fuera del marco de la realidad. Que la persona que trata de recrear el pasado está fuera de la realidad inmediata.

--¿Qué opina usted de la doble personificación de Sara por Dolores?

--No, ahí no hay conflicto ninguno. Ella simplemente está haciendo un empleo, un trabajo de modelo. No hay

movimiento psicológico ninguno en ella. Acaba de identificarse con el personaje del pasado pero al traves de los acontecimientos, no por sí misma.

--¿Es el retroceso temporal psíquico?

--No entiendo.

--El retroceso temporal de la obra, ¿es psíquico?

--Desde luego, sí.

--Dos años más tarde en 1940 usted escribió su radiograma Sueño de día.

--Eso fue inspirado directamente como lo explico en el pequeño prologo, que no se ha publicado, con un artículo del psicoanalista inglés Adler, sobre los "sueños de día".

--¿Fue este artículo de Adler su fuente para la obra?

--El artículo de Adler, sí.

--¿Cuándo usted leyó este artículo?

--En ese mismo año.

--Piensa usted que por la intensa tensión dramática que contiene la pieza, debería ser más larga?

--No sé, la he oído transmitida por radio una sola vez.

-- La señora Valero opina que por tener un solo acto no se presta para una intensidad tan fuerte. ¿Qué opina usted?

--Que ella es muy dueña de su opinión. La obra está escrita pensando sobre todo en la difusión por radio; pero también es susceptible de presentarse al público directamente en un escenario.

--¿Cree usted que el personaje de Xavier, según aparece caracterizado en la obra es capaz de cometer un asesinato?

--Por un arrebató de pasión, sí.

-- Esta obra fue escrita durante el período de oro del radio en México, ¿cuál fue su propósito en escribirla?

--Hacer un pequeño experimento de una obra que podía pasarse por radio; y que podía representarse también. Cada obra que se hace es un experimento para tratar de crear un género.

--¿Qué reacción produjo en la radioescucha?

--No tengo la menor idea. Generalmente en esa estación, que era del Ministerio de Educación, se recibían llamadas telefónicas para felicitar o no felicitar, pero no recuerdo que pasara esa vez.

-- En este ciclo de obras psicológicas la última fue El caso Flores en 1968. ¿Opina usted que esta obra tiene un concepto del tiempo parecido a Aguas estancadas?

--No creo.

-- Como usted sabe, el tiempo no transcurre y solo se encuentra encerrado en los personajes, en sus conciencias.

--En cierto modo. En El caso Flores se trata de traumas de infancia que dejan una huella y que suscitan todo el resto de la vida del hombre.

--¿Observa algún cambio en la técnica del diálogo en esta obra?

--No creo.

--Me dio la impresión de un diálogo más abstracto.

--Cada obra tiene sus propios requisitos, sus propias exigencias. El diálogo, como los otros elementos, debe adaptarse a la temática, a la condición de los personajes o caracteres, para reflejarlos de un modo un poco más verdadero.

--¿Tiene esta obra algún rasgo autobiográfico?

--Sí, absolutamente. El episodio me ocurrió a mí mismo.

--¿Cuál de los dos niños era usted?

--El estrábico. No el niño Flores sino el otro.

--¿Podría decirnos algo más en relación con la obra?

--Está dicho todo ya en la obra misma. Tuve siempre el deseo de llevar a escena ese recuerdo de infancia para liberarme de él.

--¿Lo logró, maestro?

--Yo creo que sí.

--¿Es su propósito señalar la falta de ética académica en México también?

--Criticar a la gente de aquel momento que actuaron así.

--¿Qué papel representan los tres niños verdes y los tres niños azules?

--Nada más los grupos escolares que existían. La pequeña masa escolar que en cada caso tiene su campeón o su gallo para el concurso.

--¿Qué importancia tiene la técnica del retroceso en esta obra?

--Pues no sé. Escénicamente me parece interesante; habría que verla bien representada claro.

--¿Qué valor tiene para usted esta obra?

--Un valor experimental, como todas.

--En 1937 ya de regreso en México fundó cursos en la Universidad Nacional. ¿Qué recuerdos le quedan de estos años como profesor?

--Pues malos en general, porque no habían intentos

serios en la Universidad. Esto lo cuento en el epílogo de El gesticulador. No se pudo llevar a la escena ninguna obra, pero se estudió.... Tuve un grupo numeroso de estudiantes casi todos de paso nada más, ninguno de ellos que yo recuerde hizo nada.

--Dos años más tarde en 1939 usted colaboró en la obra Domingo de Don Blas.

--No fue eso. Yo era jefe de la sección de teatro de Bellas Artes; se trataba del Homenaje por el tricentenario de la muerte de Alarcón; y entonces yo dirigí don Domingo de don Blas.

--¿Qué sucedió aquí, maestro?

--Que para poder ponerla en el Palacio de Bellas Artes tuve que presentar mi renuncia.

--¿Por qué presentó su renuncia?

--Porque fue la condición para poder poner la obra, la condición del señor Gorostiza.

--¿Qué hay de cierto de la declaración pública que Gorostiza hizo con la intención de degradar la calidad de la representación?

--Eso sobrevino después de que mi renuncia estaba presentada. Eso fue una agresión de él después de mi renuncia.

--Al año siguiente de su renuncia usted fundó el teatro de "media noche". ¿Qué le impulsó llevar a cabo este proyecto?

--Hacer teatro, porque faltaba teatro en México. Mis actores trabajaban sin sueldo. Fue el primer teatro que no tuvo apuntador; que usó un decorado de gran calidad; que usó verdaderos cuadros originales de los grandes pintores para el decorado; y que duró muy poco tiempo porque hubo que presentar una obra que fracasó; y porque además mis amigos y compañeros de generación estuvieron todos en contra, y me reprocharon amargamente el intento de haber querido hacer un teatro semiexperimental, y semicomercial.

Cuya dirección les ofrecí cuando las cosas fueron muy difíciles porque toda la crítica estaba en contra; en contra, porque yo había escrito una comedia contra los críticos que se llama: La crítica de la mujer no hace milagros. Y hubo un número en la revista Letras de México en el que todos mis compañeros de aquella época me reprochan, como si hubiera yo cometido el mayor crimen, el haber hecho el teatro de "media noche", que lo hice solo.

--En 1943 se publica Corona de sombra y se da inicio a la trilogía antihistórica. ¿Por qué tenemos un intervalo de 20 años desde la publicación de Corona de sombra y la última obra de la trilogía, Corona de luz?

--Porque Corona de luz me tomó 20 años de trabajos intermitentes, hasta que estuve satisfecho --en lo posible.

--¿Sabía usted en el '43 que iba a escribir una trilogía?

--Comencé a pensarlo en el año '44 como lo expreso en los prólogos.

--¿Qué posición ocupa esta trilogía en la totalidad de sus obras?

--Corona de sombra se refiere al mito de la soberanía política de México, mito tomado en su sentido superior. Corona de fuego al mito de la soberanía territorial, y Corona de luz al mito espiritual del mexicano.

--¿Qué se propone hacer en cada obra?

--Hacer la obra nada más.

--¿Cómo concibió el proyecto de esta trilogía antihistórica?

--Como se conciben todas las cosas, porque viene algo, viene la corriente de pensamiento que lo orienta a usted y lo dirige hacia cierta cosa y ya.

--¿Por qué escogió estos temas?

--Está explicado en mis prólogos todo.

--El gesticulador porque existe una hipocresía política en México. Corona de luz porque se hacían obras y películas pésimas sobre la virgen de Guadalupe. Corona de sombra porque todos los mamotretos sobre Carlota y Maximiliano fuera de la pieza de Werfel, eran muy inferiores a la realidad.

--¿Diría usted que en Corona de sombra la técnica del retroceso, la locura de Carlota y el parecido de Erasmo con Juárez ayudan a recrear los eventos históricos?

--Pues es la intención, por lo menos.

--Corona de fuego, la segunda obra de la trilogía fue terminada en 1960 y publicada en 1963. ¿Qué se propone aclarar en esta obra?

--Nada. Fue un intento de crear una tragedia americana, porque el género trágico está extinto. Eso lo verá usted en todas las notas a Corona de fuego, que van a aparecer en el volumen que sale ya.

--¿Por qué usa el verso en esta obra?

--Porque me parece que es el lenguaje que corresponde a la tragedia.

--¿Qué significa el sueño de Cuauhtemoc en la obra?

--El sueño es una idea, es un ideal. Todo está explicado en la obra muy claramente. Yo no puedo entrar en esas discusiones, pues son demasiado sutiles pero al mismo tiempo demasiado superficiales. En la obra está todo ¿por qué Cuauhtemoc prefiere morir que matar? Todo está explicado ahí.

--Pero a Cuauhtemoc lo condenan por ese sueño.

--Si usted lee la obra con cuidado verá que no hay nada de eso que usted esta imaginando. Todo es muy objetivo y muy claro. Se denuncia falsamente a Cuauhtemoc como autor de una conspiración. Pero no es un sueño en el sentido onírico. Es una ambición, es un ideal, es una visión de la mente; pero no es un sueño onírico, no tiene nada que ver con el acto de dormir y soñar.

--¿Por qué especifica usted la ceiba como el árbol del sacrificio de Cuauhtemoc?

--Porque en la ceiba fue colgado Cuauhtemoc. No lo especifico yo, lo especifica la historia.

--¿Qué fuente usó para decir eso?

--Todas las que existen de autores mexicanos. La obra está dedicada a los dos autores, cuyos libros seguí fielmente. Si usted ve la obra, allí encuentra todos los datos, todo lo que me está preguntando. En la edición popular del Fondo de Cultura están los prólogos y está la dedicatoria también en la edición de las obras completas están la dedicatoria a Héctor Pérez Martínez y a Salvador Toscano.

--En Bernal Díaz del Castillo no hay mención de la ceiba como árbol donde cuelgan a Cuauhtemoc. ¿Tiene este árbol alguna tradición sobrenatural en México?

--Que yo sepa no. Yo la uso como un hecho. Yo soy muy objetivo, si uso la ceiba es porque en una ceiba colgaron a Cuauhtemoc, eso es todo.

--Su obra sigue el esquema de la tragedia griega ¿por qué?

--Es la intención, porque la tragedia es un género muerto y solamente, en mi concepto, puede revivir en América, en América latina, no en Estados Unidos. Todo está explicado en los prólogos, en las notas que usted encontrará en la edición de Porrúa que está saliendo ya en estos días.

--¿Por qué escoge para su tragedia el momento en que el héroe está fracasado?

--No, no porque está fracasado; porque es el momento en que lo matan; porque es el momento culminante y la tragedia, según las buenas reglas de Aristóteles, debe empezar cerca del momento culminante, como ocurre con Edipo y todas las demás.

--¿Las fuentes que usó para esta obra fueron las dos que acaba de mencionar exclusivamente y no Bernal Diaz?

--De Bernal fragmentos nada más.

--Por 1945 usted comenzo Corona de luz, ¿por qué le llevo 18 años en terminarla?

--Encontrar el tono necesario, poder hacer hablar a los misioneros, todo está en los prólogos que figuran en la edición popular de Corona de luz del Fondo de Cultura, un sólo volumen.

--¿Cuántas veces se le apareció la virgen a Juan Diego?

--Pues parece que tres o cuatro. Por eso yo uso cuatro indios.

--¿Por qué creó usted a cuatro indios?

--Porque no me gusta la figura de Juan Diego, no me interesa nada. Eso está todo explicado, otra vez le repito, en los prólogos. Ahí encuentra usted en detalle preciso lo que yo no le puedo dar de memoria.

--¿Cuál fue su propósito al presentar la alternativa del milagro prefabricado?

--Porque el milagro prefabricado ha sido un tema de todas las obras sobre la virgen de Guadalupe. Pero otra vez lo remito a los prólogos.

--¿Es la duda del indio que escuchaba tras la puerta, la locura de la monja, y los dos lugares en que el jardine-ro siembra las flores, parte de la fantasía en la obra?

--Todos son elementos de composición y, una vez más, tengo que remitirlo a los prólogos. Ya están fuera de mi memoria una cantidad de incidentes y puntos en torno a este asunto, porque hace muchos años ya, y la imaginación tiene que liberarse de lastres y seguir adelante.

--Pero, ¿es la duda un elemento básico en la obra?

--Eso ya lo dejo al criterio de usted.

--¿Piensa usted que sus obras han sido representadas, dirigidas y actuadas como usted las concibió?

--Pues muchas no. Pero como yo no estaba allí, no puedo hablar.

--¿Recuerda usted algún anécdota o suceso que sucedió durante alguna representación o estreno?

--Nada, nada especial. Ya le dije de El gesticulador, que es lo más recordable.

--¿Piensa usted que Corona de fuego es la más anacrónica de las tres coronas?

--¿Anacrónica en que sentido?

--Anacrónica en el sentido del conflicto racial.

--No veo nada de anacrónico, pues todo pasa en el siglo XVI y el indio aparece como era. Aunque hasta hoy hay siempre la distancia contra los españoles, porque no somos españoles.

--¿Se considera antiespañol?

--No, simplemente le digo que yo soy mexicano. Yo no tengo nada de español y que es el sentimiento del pueblo de México. Fuera de los conservadores que tienen títulos de nobleza y relaciones con familias de España, el mexicano, en general, no tiene ningún sentimiento en ese sentido.

--De secretario de la embajada mexicana en París, usted fue de viaje a Inglaterra con el propósito de entrevistarse con Bernard Shaw. ¿Qué nos puede contar de esta entrevista?

--Todo está contado en "las conversaciones con Shaw" que usted puede encontrar en la primera edición de Corona de sombra, que seguramente se encuentra en la biblioteca de su universidad. Y si no, va a aparecer un tomo de la editorial Novaro con mis encuentros y conversaciones con diferentes personalidades literarias mundiales, y ahí estarán las conversaciones con Shaw también.

--¿Por qué admira usted a Shaw más que a otro dramaturgo?

--Porque me parece más admirable, muy claro.

--¿Por alguna razón específica?

--Porque me parece admirable. ¿Por qué le gusta a usted una mujer más que otra? Porque le gusta simplemente; aunque no sea más hermosa; aunque no tenga las piernas igualmente bonitas, o le falte tal o cual cosa, pero a usted lo llena y le satisface más. En el mismo concepto un autor le interesa a usted, lo apasiona más que otros. Aunque no sea tan bueno como otros muchos. Es un encuentro, es una coincidencia de pensamientos, de manera de ver las cosas de estimarlas, en fin.

--¿Y cuál es esa manera de ver las cosas?

--Es un encuentro entre la manera de ver de usted y la manera de ver de otra persona.

--En este caso con Shaw, ¿de qué forma ve Shaw las cosas que concuerdan con las suyas?

--Eso ya sería larguísimo, mi amigo. Simplemente, sentimos igual ante ciertas cosas. ¿Cuáles cosas? Quien sabe, todas las que pasan en el mundo.

--¿Qué le debe usted a Shaw?

--Pues un gran estímulo. Una cortesía que no tuvo con nadie más. Pero lo que le debo, sobre todo, son sus obras, que me gustaron y me interesaron siempre.

--Aparte de Shaw, ¿conoció en Francia a algunos escritores franceses?

--Sí, Lenormand mucho y también van a aparecer mis conversaciones con Lenormand en ese tomo que le digo. A Eliot, que también van a aparecer con Eliot.

--¿Cuándo regresó a México que cursos dictaba?

--Un curso de dirección. Ensayando obras con los muchachos y enseñándoles cosas.

--¿Usted fue miembro titular del Seminario de Cultura

Mexicana?

--Soy miembro titular desde el año '50 o '51.

--¿Qué resultado ha tenido usted como miembro?

--El mismo que tenemos todos. El seminario de cultura es una institución fundada para llevar a sus miembros a todo el interior de la república; dando conferencias, haciendo exposiciones, conciertos, etc. A fin de comunicar la cultura mexicana a todos los ámbitos del país. La institución tiene 30 años de fundada y sigue trabajando. Han sido miembros personas tan ilustres como Azuela, González Martínez, Vida y Calvo, Francisco Orozco Muñoz, Luis Castillo Oregon, Mendez Blancarte, Panianitua, Julián Carrillo, Alfredo Gómez de la Vega, Antonio Ruiz, el gran pintor. Y ahora tenemos a Salvador Azuela como presidente y un grupo muy nutrido, el pintor González Camarena, el escultor Ortiz Monasterio; los músicos Pablo Castellanos y Esperanza Cruz. Vasconcelos, el maestro, Aurelio Fuentes, el maestro, Juan Tercero, el poeta, Reyes Ruiz. El arquitecto del Moral y los doctores Pedro Daniel Martínez y el Dr. Aceves que fue ministro de Salubridad. Amelia Castillo Lerón, Carlos Grey Fernández que es nuestro gran sabio nuclear, Antonio Acevedo Escobedo gran erudito y hombre de letras, Agustín Yañez, director de la biblioteca Lic. de la Torre Villar. En fin un gran número de gente muy importante que sigue activa y va a todas partes de la república con el objeto de dar conferencias o conciertos o exposiciones. Pero en cada ciudad importante de provincia, en cada estado, existe una correspondencia del seminario y hay un intercambio cultural entre la capital y la provincia que claro es muy importante.

--Usted fue también profesor de historia del teatro y dramaturgia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional. ¿Qué representó esta ocupación?

--Pues trabajar. Ganar más o menos de que ir viviendo. Y estar en un terreno que me era satisfactorio. Entre mis alumnos de composición dramática estaban Raúl Moncada, Luisa Josefina Hernández, Carballido, Ibargüengoitia y Magaña.

--¿Cómo fueron los últimos años de 1940?

--1947 fue el estreno de El gesticulador, ya le dije a usted todo eso del "año del hambre". En '48, '49 y '50 estuve dando clases. En 1950 volvieron a presentarse piezas de teatro, y ahí seguimos. Durante los '50 se presentaron: Noche de estío, Jano... Aguas estancadas. De 1956 al '62 fui ministro en Líbano porque no había todavía embajada, más tarde se creó la embajada y entonces fui nombrado embajador.

--¿Por qué abandonó la labor teatral y la enseñanza por la diplomacia?

--Tenía que salir de México. Tenía necesidad personal de salir de México, problemas personales. Entonces solicité que se me enviara a alguna parte y se me dio esa designación.

--¿Quién gestionó la impresión de las Obras completas mientras se encontraba de embajador en Noruega?

--El doctor Silva Herzog, director de Cuadernos Americanos.

--¿Cuándo lo nombraron embajador en Noruega?

--En el '62 fui a México y luego fui trasladado a Noruega. Entonces volví a Líbano a despedirme y me fui a Noruega. Y cada dos años volvía a México por las vacaciones que le dan de 30 días al año y que es muy poco; entonces yo juntaba dos años que es lo que podíamos juntar, para tener un poco más de tiempo en México. Volví en el '66, '68 y volví en el '70.

--¿Qué vida llevaba usted durante estos años de embajador?

--Nada, mi trabajo nada más, y escribía lo posible. En Oslo completé una comedieta que se llama El encuentro. Hice algunas traducciones.

--¿En el '71 volvió a México retirado de la vida diplomática?

--Sí, ya.

--Y en el '72 recibió el premio Nacional de Letras. ¿Le parece que llegó tarde?

--Cualquier momento es bueno. No es una gran cosa, pero es la mayor distinción que otorga México, y pues es satisfactorio. El premio es de \$100,000.00 pesos; pero los \$50,000.00 que yo tengo depositados en una institución financiera no bastan a constituir una beca --no es nada \$50,000.00 pesos. Entonces estamos tratando varios amigos y yo, de que se incremente la suma; que se haga siquiera medio millón, porque ya medio millón reditua 50,000.00 pesos anuales y \$50,000.00 anuales pueden constituir dos becas para jóvenes que pueden escribir teatro. Ya \$25,000. al año es una cosa correcta, ¿no? No, no es magnífica, pero es correcta.

--¿A qué se debieron sus diferencias con Clifford Odets?

--No, fue un pequeño choque nada más. Está publicado en mis artículos sobre Odets, y aparece en el volumen que ya le mencioné de Novaro lo de "mis conversaciones y encuentros con diversas personalidades". Ahí aparecen esos artículos que le dediqué a Odets. Ahí podrá usted verlo, también el libro está para salir.

--¿Qué entiende usted por poeta dramático?

--Se llamaba en la antigüedad poeta trágico al autor de tragedia; poeta cómico al autor de comedias; por consiguiente, poeta dramático es todo señor que escribe piezas de teatro aunque el drama sea o no en verso.

--¿Cuál es la función del poeta dramático?

--Expresar lo que ve todos los días. Dar un reflejo de la vida que vive y que ve vivir, para que el espectador examine la sociedad en que vive.

--¿Interpretar los sucesos de su pueblo?

--Interpretarlos cada quien a su manera con su alcance propio.

--¿Cuál ha sido su meta como poeta dramático?

--Ya se lo dije a usted muchas veces, escribir nada más.

--¿Escribir interpretando estos sucesos?

--Escribir lo que me viene y hacer de cada obra un experimento de teatro.

--¿Es su actitud como escritor polémica?

--Sí porque todo el teatro es una manifestación de protesta, como un impulso de protesta contra los usos establecidos, contra las cosas que uno considera erróneas en la conducta política, o en la conducta social de los pueblos. Esa es la función esencial del dramaturgo, señalar lo bueno, no resolverlos porque nada mas Dios.

--Si tuviera que escoger una de sus obras ¿Cual escogería?

--Todas o ninguna.

--¿Considera alguna más lograda que otra?

--Todas son iguales para mí. Son igual que hijos, no puede uno distinguir. Cada uno tiene sus defectos y cualidades. Y una vez que están escritas salen a buscar su camino.

--Si usted tuviera que describirse, ¿cómo lo haría?

--No me describiría, se lo dejo a los demás.

--¿Qué sistema de trabajo tiene?

--Depende de la cosa, de la forma en que viene la idea o del tiempo del que dispongo. Generalmente trabajo de noche. Aunque como soy del signo de Escorpión respiro y me siento mejor de noche que de día.

--¿Qué opina sobre el drama francés y español contemporáneo?

--Así en general no se puede opinar. Hay grandes cosas y hay cosas malas.

--¿Opina que el drama hispanoamericano alcanzará universalidad?

--Es la aspiración de todos los escritores, algunos ya lo están logrando. Hay un cubano que ha sido presentado en París, Triana. Y un Supervielle, era francés, pero nacido en Uruguay; estos tienen un contenido universal. Y la aspiración de todos es universalizarse, salir del pueblo, ir a la ciudad mayor y de la ciudad mayor al resto del mundo.

--¿Con quién, opina usted, que comienza el drama mexicano?

--Conmigo. Y ésta no es solamente mi opinión, sino la de muchos. Porque el caso de Alarcón es un caso sui generis; y si no se quiere considerar a Alarcón español como yo lo creo, se le puede considerar hispánico representativo de una nueva modalidad racial digamos, pero no mexicano. Porque no tiene nada de mexicano a pesar de las muchas sutilezas en que se ha encurrido. Tengo un ensayo muy largo que está publicado ahora en la historia del teatro mexicano, que hacían en inglés en no me acuerdo dónde y que está traducido.

--¿Le ha agradado su profesión de embajador?

--Pues tiene sus compensaciones, sus momentos difíciles; es un trabajo como cualquiera otro, pero que tiene la particularidad de ser un trabajo para México en que no está haciendo uno nada para sí mismo, sino todo para México ante el extranjero.

--¿Qué piensa de la filosofía?

--Pues no sé, depende de los filósofos. Es una rama sumamente importante en las culturas. Hay muchos filósofos olvidados y otros que están siempre vivos como Nietzsche, pero no es mi terreno.

--¿Qué filosofía le ha atraído más?

--El filósofo que más me atrae es Nietzsche.

--¿Qué nos puede decir de su filosofía personal en

general?

--No creo tener ninguna, conozco mis límites.

--¿Qué piensa usted de la psicología?

--Es una rama útil de la medicina y una rama muy útil para hacer obras de teatro. Si no se estudia psicológicamente y si no se construye psicológicamente a los caracteres, entonces no son caracteres, son siluetas de papel.

--¿Se ha sentido atraído hacia algunos psicólogos?

--Pues he leído a algunos grandes especialistas, como todo el mundo. A Freud, a Jung, a Adler nada más, no soy...

--¿Qué piensa sobre la opinión de Anderson Imbert cuando dice que su obra carece de filosofía?

--El es muy dueño de su opinión o séase que no me tiene mucha simpatía. Que me ha acusado hasta de carecer de un sentido del humor, pero esto los mismos estudiantes norteamericanos, que acabo de comprobarlo, no lo toman ya muy en serio. Yo creo que el Sr. Anderson es uno de tantos eruditos y capaces, inteligentes e informados; pero tiene la desgracia de no ser creador, y entonces no comprende muchas cosas. Aunque ha intentado escribir teatro.

--¿Cree entonces que su obra encierra una filosofía?

--Eso le toca a los demás decirlo. Yo no estoy vendiendo filosofía ni doctrina, ni tesis ni nada. Simplemente hago mis obras, y cada obra es un experimento para mí.

--¿Qué piensa usted del comunismo?

--Que es una doctrina que se ha explotado muy poco, y que tiene quizás posibilidades para el futuro. Lo remito a usted a la edición de El gesticulador donde va a aparecer un ensayo en que se trata de eso también, que es muy largo. Y para no entrar en detalles ahora, en cuanto salga el libro usted lo tendrá y ahí verá todo lo que pien-

so yo sobre la cuestion comunista.

--¿Podría anticiparnos algo ahora?

--No tengo partido político. Ibsen decía que él llevaba en sí la derecha y la izquierda y yo creo que es el papel de todo escritor, no sólo de los dramaturgos. Yo no soy un escritor comprometido y mi único compromiso está con escribir y con escribir bien. Y escribir con toda la verdad posible.

--¿Qué piensa del socialismo?

--Es una forma intermedia de gobierno entre las llamadas democracias y el comunismo. Es una especie de transición que a veces en ciertos países ha resultado, como en Escandinavia, a pesar de la monarquía, como en Suiza, en Uruguay en un tiempo. Es una doctrina que corresponde naturalmente a nuestro tiempo, como hubo anteriormente otras doctrinas que correspondían a su momento. Es una fase evolutiva de la conducta política del gobierno, y del manejo de la vida de los pueblos.

--¿Qué forma de gobiernos es el de México?

--Pues una forma de búsqueda de equilibrios siempre, no ir a ningún extremo y situarse en un curso que permita aceptar lo bueno de cada lado extremado.

--¿Qué piensa usted de los grandes líderes del siglo XX?

--¿Cómo cuales?

--Como Mao, Hitler, Che Guevara, Castro.

--Hitler ya está juzgado históricamente. Che Guevara era un aventurero, un soldado de fortuna a su manera, elementos de ebullición de efervescencia; pero no elementos de gobiernos ni susceptibles a crear un gobierno. Mao es otra cosa. Hitler lo fue a su modo, pero ya está juzgado históricamente como uno de los más grandes destructores que han nacido.

--¿Y qué opina de Mao?

--Pues Mao goza de la adoración de su pueblo hasta ahora. Vamos a ver que pasa más adelante.

--¿Qué opina de él como líder?

--No tengo la menor idea, no he estado en China. No conozco los problemas chinos, fuera de la gran población.

--¿Y de Castro?

--Está haciendo lo que puede. Hasta dónde pueda llegar no lo sabemos, y quizás no lo sabe el mismo.

--¿Usted cree que ha llevado el país al progreso?

--Eso habría que preguntárselo al país.

--¿Es la literatura para usted un vehículo de protesta?

--Es un vehículo de expresión nada más para mí. Satisfacer mi necesidad de expresión.

--¿Qué debe de buscar el espectador en una obra de teatro?

--Cada quién busca lo que quiere. Es imposible para nadie definir lo de los demás. Yo busco algo que me divierta o algo que me conmueva. Algo que me hable con verdad o que me haga pasar un buen rato. Y supongo que todos buscan lo mismo.

--¿Opina usted que el teatro debe hacer pensar al espectador?

--¿Por qué no?...

--¿Entonces el espectador va a buscar con qué identificarse en la obra?

--El espectador no sabe generalmente lo que busca, pero sí sabe lo que encuentra.

--Si usted recordara años atrás ¿a qué atribuiría el conflicto entre los críticos y su obra y usted?

--En que yo hago obras y ellos no. Y todo critico se siente en la obligacion, para justificar su existencia, de criticar lo que otros hacen. Hay una frase que encontré hace poco, de un escritor inglés o americano, George Seaton, que me llamó la atención: "Anyone who can fill out a laundry slip, thinks of himself as a writer; thus those who can't fill out a laundry slip, think of themselves as critics".

--¿Podría añadir algo? ¿piensa que el crítico es un frustrado en general?

--Generalmente lo es. Son muy pocos los críticos que se han distinguido en un orden universal.

--¿Opina que los críticos han estado en contra de usted personalmente o en contra de su obra?

--Es lo mismo, ¿no? Si la obra es mía están en contra mía.

--Pero piensa que la predisposición de los críticos en contra de su obra se pudo desarrollar por rencor hacia usted?

--Eso hay que preguntárselo a ellos.

--¿Cómo considera su obra en su totalidad?

--Pues como un esfuerzo para hacer algo, que no sé si está logrado o no.

--¿Considera su obra social, realista...?

--Para mí cada pieza de teatro es un problema diferente y está tratada de la forma que yo creo que corresponde a ese problema, y a las circunstancias que lo rodea. Pero no puedo clasificarle, ni puedo decir esto o aquello. Mi teatro tiene una apariencia realista en lo general, porque yo encuentro que el personaje a tres dimensiones es el personaje que parece verdadero, es el que interesa al público y no la abstracción.

-- Un realismo como el tradicional del siglo XIX?

--Una apariencia realista --apariciencia. Yo trato de que parezcan reales. Que tengan una apariencia realista.

--¿Qué aporta su obra al teatro mexicano?

--¡Ah! eso hay que preguntárselo al teatro mexicano.

--¿Por qué no señala una fecha específica en la acción de sus obras?

-- Ah, porque así es, desde el momento que yo la escribo es "época actual". Porque son contemporáneas y corresponden a nuestro tiempo y nuestro tiempo puede durar en gesimilitud sin cambiar en 25 o 50 años. Pero cuando es una obra histórica está en su cronología precisa.

--¿Diría usted que su teatro es de ideas o de acción?

--Habrá de todo. Si lo examina yo creo que se encontrará un poco de toda cosa. Porque no puede haber un teatro que carezca de acción, o que carezca de ideas, o que carezca de caracteres. Aunque el teatro de ideas empieza con Corona de luz.

--¿Qué es el teatro de ideas para usted? ¿Cómo lo define?

--El teatro de ideas es aquel que busca el debate, la evolución del hombre, y que, aprovechando las tres dimensiones presenta un bulto y en movimiento ideas y personajes. Quiero decir, el que busca el debate en escena y fuera de la escena, en la sala misma, al proyectarse sobre los espectadores. El teatro que hizo Bernard Shaw, por ejemplo, es una cosa que ya existe en el mundo, no es ningún fenómeno ni ninguna novedad. Yo no apporto nada nuevo en ese sentido. En México si hago una comedia de ideas, es porque nadie más la había hecho antes que yo.

--En este teatro de ideas ¿trata usted de expresar el destino del hombre y su conflicto?

--Sí, el teatro de ideas expresa el conflicto y el destino del hombre, condenado a vivir en este planeta. Repre-

senta la cordura necesaria para el mundo y trata de racionalizar sobre las formas y los caminos del hombre sin apelar al inconciente. Pero yo trato de expresar aquello que el tema mismo me ha traído. Nunca he usado una pieza de teatro para difundir ideas, ni para hacer tesis.

--¿Considera usted que el teatro es una alegoría de la vida?

--No puedo hacer afirmaciones de ese tipo, porque para mí no existen las alegorías ni los símbolos ni nada de eso me interesa. Me interesa un teatro de apariencia realista. Y ese es el que he tratado de hacer.

CAPITULO II

USIGLI Y LA BUSQUEDA DE UN TEATRO MEXICANO

Al teatro en México, al igual que el teatro en otros países de Hispanoamérica, no se le ha dado aún el relieve universal que merece. En una obra sobre el teatro mundial por Allardyce Nicoll se pone de manifiesto el desconocimiento en que se encuentra el teatro mexicano en el exterior. Al referirse a la comedia de costumbres en Alemania y Austria, Nicoll se encuentra más próximo a estos países cuando opina: "Even further afield we may go for examples of this kind of drama. In distant Mexico, for example, Rodolfo Usigli and Xavier Villaurrutia, amid their many experiments, have turned to exploit this territory: the latter's Parece mentira (It Seems Incredible, 1934) is well worthy of notice."¹ En otra obra del mismo autor sobre el teatro universal, The Development of the Theatre (1967), ni siquiera existe mención alguna sobre el teatro mexicano,

¹ Allardyce Nicoll, World Drama: From Aeschylus to Anouilh (London, 1949), pág. 843.

ni sobre sus dramaturgos.²

Otra obra donde sí se menciona el teatro de México es The Oxford Companion to the Theatre (1957), aunque el juicio respectivo es limitado:

Mexico's theatre is also hospitable, also fruitful, but it has developed few playwrights of dramatic importance and few plays of lasting values. In compensation, it has certain spontaneous and popular qualities which make its activities important to the participants and writers of high quality --Xavier Villaurrutia and Rodolfo Usigli, Celestino Gorostiza (...) Their plays-- eg. La hiedra of Villaurrutia, or Noche de estio of Usigli-- are written in the tradition made famous by Europe's avant-garde.³

En The Reader's Encyclopedia of World Drama (1966), ya bajo el acápite de "Spanish America", se menciona a México como el primer lugar donde se hicieron las primeras representaciones dramáticas, cinco años después de la conquista, en 1526. De Usigli se informa: "contemporary and friend of the Ulysses orientation group but stubbornly

² Allardyce Nicoll, The Development of the Theatre (A study of theatrical art from the beginning to the present day). (New York, 1967).

³ Phillis Hartnoll, The Oxford Companion to the Theatre. London: Oxford University Press, 1957, pág. 749. En la segunda edición de 1967 se le añaden a la cita anterior los nombres de la nueva generación de dramaturgos: "In their places one now sees Emilio Carballido with La zona intermedia, and Sergio Magaña with Moctezuma Segundo, and the poet Salvador Novo, who has long been interested in all aspects of the theatre", pág. 897.

independent, Rodolfo Usigli is widely regarded as Spanish America's finest dramatist."⁴

En la más reciente publicación del Modern World Drama (1972), se encuentra a México bajo su propia división con la halagadora nota siguiente: "The Mexican theatre is among the more flourishing in Latin America, and the fame of some of its playwrights--notably Rodolfo Usigli and Carlos Solorzano--spread abroad."⁵ En otra sección de la misma obra ya se menciona a Usigli como "one of the mid century's major Latin American dramatist. His plays are often experimental and controversial, ranging from social and political satire to psychological analysis and historical drama."⁶

La vocación de Rodolfo Usigli como dramaturgo no ha sido un accidente o una decisión racional de adulto, sino que comienza desde su niñez. Este interés hacia el drama y hacia la lectura en general lo confiesa el dramaturgo mismo:

⁴ John Gassner and Edward Annin, The Reader's Encyclopedia of World Drama. New York, 1969, pág. 810.

⁵ Myron Matlaw, Modern World Drama. New York, 1972, pág. 521.

⁶ Ibid, pág. 787.

Toda mi infancia hasta los doce años, en que el principio de mi adolescencia me llevó a trabajar como meritorio en las oficinas de un judío norteamericano que vendía medicinas de patente, hice teatro de títeres, (...) Lo único que interrumpía esta actividad ocasionalmente era la preocupación de la muerte que me atenaceó desde los cinco años, a los siete u ocho, me aprendí fiel y puntualmente de memoria con acotaciones y todo, los siete actos de Don Juan Tenorio, (...)⁷

Es pues la sensibilidad infantil hacia el teatro, y los años vividos durante la revolución mexicana a partir de 1910, (Usigli nace en 1905) lo que formará en nuestro autor la actitud intelectual y crítica hacia los problemas sociales y políticos del país; a esto se añade después el nacionalismo artístico del autor, es decir, su ambición de crear un teatro mexicano. Ya por 1931, año en que publica su primera obra, El apóstol, se manifiesta su preocupación por el teatro nacional, como medio de comunicación social y con la meta de elevarlo a un plano estético superior.

¿Qué es teatro sino el estudio de una situación y de un cierto número de individuos puestos a prueba en esa situación? (...) Reflejemos, pues, al espectador,

⁷ Esta cita se halla en la tesis de Carolyn Peterson de Valero, Rodolfo Usigli: El hombre y su teatro. México, D.F., 1968, pág. 3. (La cita proviene de un manuscrito de Usigli de 1951, que servirá de Prólogo a Tres Comedias y una pieza a tientas).

pero artísticamente con un poco de aumento de convexidad o de concavidad. Hagámosle reconocerse en un reflejo más noble que lo conduzca a la ambición de su propio ennoblecimiento. El padre de familia que, en vez de enseñar a hablar tradicionalmente a sus hijos, aprende a balbucear como ellos tendrá que verse despreciado por ellos, cuando alcancen edad de razón, aunque lo aplaudan al principio.⁸

Esta temprana cita nos muestra que Usigli antes de producir sus obras dramáticas ya tenía en mente el objetivo de reforma social, que iba a desarrollar más tarde en sus dramas.

La atracción de Usigli hacia el teatro mexicano lo estimula a documentarse sobre la historia del teatro de su país. Esta búsqueda histórica de México, que se propone señalar y corregir los males del teatro, produce México en el teatro (1932). Carolina Peterson de Valero indica que el hecho de titular su libro México en el teatro en vez de "El teatro en Mexico" se debe a la falta de teatro propio en México. Para ella lo que Usigli podría llamar "la historia del teatro en México", viene a ser solo "un antecedente del verdadero teatro mexicano"; teatro que nació de la pluma propia de Usigli años después de imprimir México

⁸ Esta cita aparece en el apéndice de México en el teatro (1932), pág. 191; pero apareció antes en el periódico "El Universal Ilustrado" México, D. F. (Septiembre 10, 1931).

en el teatro.⁹ En este libro Usigli presenta el teatro en México durante el siglo XIX, que se funda, según él, en zarzuelas y comedias al estilo español. Para Usigli es en el siglo XX cuando el teatro se emancipa de España y se crea un teatro mexicano de ambiente político y de actores de caracter nacional, gracias a la revolucion de 1910. De hecho, continúa Usigli, el verdadero siglo XX del teatro principia en Virginia Fábregas, pues es ella la primera actriz moderna de México. Nada fuera de ella constituye en México una lección teatral. Es precisamente en el siglo XX que autores como Francisco Monterde, Julio Jimenez Rueda y Mario Montes contribuyen con sus obras al teatro nacional.¹⁰

A continuación Usigli trata de los problemas con los cuales el teatro se enfrenta en México. Para Usigli la creación artística en general, y el teatro nacional en especial, se basa en la unidad étnica que existe entre los autores, actores, críticos y directores:

La desorientacion de un país en cualquier materia abstracta no es sino el aspecto burlado de algún arte. Significa que no hay todavía en ese país un grupo de hombres, producto de un proceso étnico aca-

9

Carolyn P. de Valero, obra cit., pág. 32

10

Rodolfo Usigli, México en el teatro. (México: Imprenta Mundial, 1932), págs. 109-111.

bado, capaces de denominarlo con mano segura; que la raza de ese país no es todavía un cauce resistente y severo para la corriente de ese arte.¹¹

En México en el teatro se comienza, pues, a ver la penetración de Usigli en relación con los problemas artísticos de México; y su preocupación por la carencia de obras teatrales que señalen la huella de un carácter nacional. Pero optimistamente opina que ya se aproxima el momento en que México posee escritores de carácter nacional. Esta nueva generación de escritores recibirá el producto del trabajo y del dolor que la generación anterior le está preparando; "y su expresión, caudalosa y rica, habrá de ser la expresión de este trabajo y de este dolor".¹²

El próximo ensayo que escribe Usigli, "Camino del teatro en México" (1933), es en parte un resumen de México en el teatro con algunas observaciones añadidas. El ensayo aparece como introducción a la Bibliografía del teatro mexicano (1933) que recopiló Francisco Monterde. Con la idea de un teatro mexicano aún en mente, Usigli expone en el ensayo que a finales del siglo XVII las empresas rechazaban obras mexicanas, para no tener que pagar derechos de

¹¹ Ibid, pág. 146.

¹² Ibid, pág. 156.

autor; se preferían las obras españolas que aunque no eran siempre superiores a las mexicanas, atraían a los productores, según Usigli, "siempre en el no costar". El siglo XIX no ofrece mayor esperanza al desarrollo del teatro pues los escritores solo producen folletos dialogados de propaganda política. Una vez lograda la independencia se sigue un nivel nacionalista en la poesía y en la novela, pero no en el teatro. Es Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851) quien para Usigli introduce tardíamente el neoclasicismo en México, pero su obra es española, para el público y la crítica española. Se le debe a Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842) intentar el teatro mexicano romántico; le siguen Fernando Calderón (1809-1845) y Guillermo Prieto (1828-1897).¹³

En la primera década del siglo XX ocurre el florecimiento del modernismo, que Usigli denomina el "paraíso de la más artística insensibilidad en el que no cabe el teatro". Pero a mediados de la segunda década, en el año de 1923, ocurren "los primeros pasos de importancia en la historia del teatro del siglo ... con la compañía de Ma--

¹³ Ver el "Prólogo" a Francisco Monterde, Bibliografía del teatro en México. (México: Monografías Bibliográficas Mexicanas, 1933), págs. XLI, XLVIII, L, XIV, LV.

ría Teresa Montoya, poniéndose ... obras de Jimenez Rueda, Alberto Michel, Federico Sodi, etc. En el mismo año de 1923 se funda la unión de autores dramáticos".¹⁴ En los años que siguen ya resurge el teatro con el "Grupo de los siete" organizado en 1926. Dos años más tarde se funda el Teatro Ulises donde se montan obras de autores extranjeros traducidas. En 1929 doña Amalia de Castillo León organiza dos temporadas de teatro mexicano. En 1931 se inaugura el teatro Orientación y al año siguiente el teatro Hidalgo, donde tiene lugar una temporada de teatro mundial en que figuran obras de Ibsen, Shaw, Pirandello, etc.¹⁵

Cuando Usigli valoriza en 1934 las condiciones del teatro mexicano, opina sobre el estado vergonzoso en que se encontraban las obras teatrales, (pues "estaban mal escritas por lo poco que se las imprimía"). Los autores mexicanos no se preocupaban por publicar sus obras, explica Usigli, siquiera que la impresión de todas serviría para formar una realidad lingüística, puesto que el teatro sirve de laboratorio al idioma donde se hallan modismos y usos de expre-

¹⁴Ibid, págs. LXI, LXVI-LXVII.

¹⁵Carolyn P. de Valero, obra cit., págs. 38-39. (El "Grupo de los siete" lo formaban Francisco Monterde, José Joaquín Gamboa, Parada León, Carlos Noriega Hope, los hermanos Lozano García y Diez Barroso, pág. 38).

sión.¹⁶

Hemos venido observando a través de los ensayos de Usigli su preocupación constante sobre el teatro. No se puede ignorar el hecho de que en el momento en que escribió estos ensayos todavía no se había consagrado como escritor, pues solo había escrito tres obras que tituló "Teatro a tientas", (que aún no se han representado), que sirvieron para iniciar a nuestro dramaturgo en su práctica como escritor.

El próximo ensayo que consideraremos es Anatomía del teatro publicado en 1939, cuando ya Usigli tiene escrita una docena de sus obras, incluyendo El gesticulador (1938). En esta obra se puede percibir la lucha individual por conquistar la creación de un teatro mexicano que tanto ambiciona nuestro autor. Usigli quiere descubrir en Anatomía del teatro las razones que impiden el desarrollo y la existencia de un teatro nacional. Así compara el teatro con el cuerpo humano.

... la anatomía del teatro se asemeja a la humana y tienen sitio en la cabeza los técnicos y el crítico que piensa: los oídos, los ojos y el estómago son el público y la nariz que olfatea, el empresario; la garganta y la lengua el actor; los pies el

¹⁶ Monterde, obra cit., págs. LXXVIII-LXXIX.

edificio asentado y móvil a la vez; y las manos los tramoyistas y utileros. Pero el autor es la sangre y la respiración (...) El crítico que en la "Anatomía del teatro" corresponde a la cabeza, es en México una especie de cascabel agitado en una cabeza vacía.¹⁷

En este ensayo Usigli toma en cuenta al público, al autor, al actor y al director como base para sus observaciones. Del público comienza diciéndonos que por cuatrocientos años el mexicano ha contemplado el teatro como contempla las montañas: "sin deseo de escalarlas, sin ambición de cumbre, como espectáculo inevitable, pero independiente de su voluntad".¹⁸ Según Usigli, el mexicano rehuye los tres ejes principales del teatro que son: "la expresión, la pasión, la fascinación, y les opone el silencio, la inercia, y la fuga," además, sigue Usigli, el mexicano rehuye la expresión dramática directa y prefiere un teatro de insulto o de chiste. Si escoge la canción, o la poesía, busca lo tenue o lo sutil y velado de las expresiones y rechaza lo intelectual o lo que le hace meditar.¹⁹ Este es-

¹⁷ Rodolfo Usigli, Anatomía del teatro (ensayo de 1939) (Ecuador 000'0", Revista de Poesía Universal, 1967), págs. 26 y 33.

¹⁸ Ibid, pág. 17

¹⁹ Ibid, pág. 19.

cape del mexicano, según Usigli, se debe a un complejo de inferioridad que lo convierte en un hipócrita por no expresarse con palabras exactas y desnudas.

El mexicano es un ser que vive en un estado permanente de fuga, lo mismo en su trabajo que fuera de él. Se ha habituado, por su mismo complejo de inferioridad, a inmunizarse contra toda fascinación. Por esto es religioso e irreligioso a la vez; por esto cambia la actitud a menudo; por esto, después de pasar una hora en compañía de señoras, se refugia en el cuento o en la soez descarga verbal entre hombres solos como quien cumple una necesidad fisiológica; por esto hace chistes en los momentos más solemnes. Teme a la fascinación como teme la expresión exacta y la pasión continua; se sentiría inferior permitiendo a una fascinación absorberlo por entero. Se sentiría inferior, en suma, al dejar de serlo.²⁰

Refiriéndose al escritor, Usigli opina en el ensayo que se aleja de la realidad social y humana que lo rodea, para escaparse en un pretender cotidiano que lo lleva a falsificar y pretender también en su obra.

El mexicano ha escrito pocas comedias, porque su temperamento y su sensibilidad exigen de él grandes sacudidas emotivas desencadenadas por las bellas palabras y por los sentimientos absolutos. Querría manifestar en el teatro no lo que vive, sino lo que sueña, lo que le agradaría vivir.²¹

²⁰Ibid, pág. 21

²¹Ibid, pág. 18.

Aparte de presentarnos el problema del autor mexicano, como hemos visto anteriormente, Usigli se esfuerza en buscar una solución; primero él cree que un autor dramático debe ser poeta en relación con libertad imaginativa y mercader en cuanto trata de que el espectador acepte lo que se trata de expresar en la pieza. Por otra parte, el autor debe evitar los escrúpulos personales y sacrificarse a la expresión exacta, a la pasión y a la fascinación. En una palabra, para Usigli el autor dramático debe poseer una técnica, pues sin ésta es "como querer nadar por primera vez, atado de brazos y piernas, en la mitad del mar".²²

Para Usigli, México carece de escritores especializados concienzudamente en su género literario. El escritor debe profesar, aparte de su imaginación y sensibilidad, "obligaciones ineludibles hacia su profesión: continuar, renovar u originar la línea de una tradición literaria propia de su país y de su idioma".²³ El escritor debe poseer una estética y una ética que forme su obra en consistencia y moral. En sus obras debe dirigir su atención hacia el público, sin inventar, pero usando su imaginación y

²² Ibid, pág. 29

²³ Epílogo a El gesticulador, obra cit., págs. 289-290.

sensibilidad en todo lo vivo que lo rodea.²⁴

Una vez que México posea sus dramaturgos como Usigli quiere, todavía faltaría algo más; y ese algo o alguien es el actor que será el vehículo de difusión del autor. Para Usigli la lengua del teatro que radica en el actor debe ser "fuego". Pero este actor, al contrario, es de ordinario servil e incapaz de "servir" a la obra que representa. El servilismo de los actores Usigli lo ilustra con la anécdota de la pequeña actriz que, debiendo desmayarse al final de una escena, "ante la unánime ovación del público, se levantaba a dar las gracias y volvía a acomodarse cuidadosamente en el sitio y la postura en que había caído".²⁵

Al exponer los ejemplos anteriores, Usigli acentúa la vanidad personal de los actores, a quienes les importa poco la obra, siempre y cuando ellos brillen. Otra falta que Usigli encuentra en el actor es su falta de disciplina y concentración, que lo hace mediocre en su profesión; también, le falta el candor que todo buen actor requiere para alcanzar, sobre todo, el espíritu del público. La meta del ac-

²⁴

Ibid, pág. 290.

²⁵

Anatomía... obra cit., pág. 29

tor debe encaminarse hacia lograr representar la obra desnuda, sin tapujos, sin deformarla o privarla de elementos esenciales que obstaculicen su entendimiento, para que el público pueda asimilar con claridad el mensaje que el autor le envía.²⁶

Para Usigli el apuntador no debe usarse porque inhibe la espontaneidad del actor; por eso considera negativo su uso, para una actuación de calidad y excelencia. Así, una vez más, arremete en contra del actor en relación con el apuntador, al señalar que si el actor mexicano persiste en el uso del apuntador, se debe a que no quiere esforzarse por poner en práctica la fuerza verdadera de su palabra nacida de su interior y no del exterior que brota del apuntador. Si una obra no dura años en el cartel es porque el actor no prepara su papel con perspectiva duradera. Otra falta del actor mexicano es la superficialidad de sus conocimientos en general, pues carece de curiosidad profesional, sin importarle la lectura de obras que no va a representar. Aunque en su vida privada huye del teatro por la pereza y el ocio de no desarrollarse más en su profesión, en la vida pública se dedica a actuar fuera del teatro para defender su reputación.²⁷

²⁶ Ibid, pág. 30

²⁷ Ibid, pág. 32

Finalmente Usigli espera con optimismo, quizás, que el actor llegue a redimirse y así como un padre que aconseja a su hijo, escribe:

El actor necesita en cambio hacer una profesión de su trabajo. Una profesión en la que se crucen y cambien las corrientes de la cultura y del arte para dar un objeto fecundo a la sensibilidad y al temperamento que, sin disciplina, son losas para empedrar el infierno mexicano del fracaso, del silencio, de la inercia y de la fuga.²⁸

Sin olvidar ningún aspecto que influya en el teatro, Usigli se refiere luego a los escenógrafos mexicanos. Si se apartan dos o tres, los escenógrafos son "mancos o ciegos, o esclavos de la rutina o del temperamento".²⁹ Algo decepcionado, nuestro autor declara que los dramaturgos no encuentran ni escenógrafos que realicen sus proyectos ni actores que representen sus obras. Por eso afirma que se necesita de una nueva generación técnica que ayude a la creación de un teatro nacional; pero dicha generación debe formarse fuera del teatro para que no se corrompa y se contamine con la vieja generación que hasta ahora ha vivido del teatro sin vivir para él. Es esencial, pues, que

28

Ibid, pág. 33

29

Ibid, pág. 34-35

la nueva clase de técnicos posea un espíritu constructivo y una mente exacta y precisa. Esto es esencial porque se requiere tanto que una obra tenga pureza técnica, más facultad de darle forma a los sentimientos humanos, como que también posea la misma pureza técnica para construir los bastidores animados que darán vida y fondo a la obra.³⁰

El otro personaje que no se ignora en Anatomía del teatro es el director. Según Usigli, en México hay más directores que autores y procede a catalogarlos en tres clases: el primero es el director-actor fracasado en su intento de actor, y que egocéntricamente quiere al mismo tiempo ver el cuadro y formar parte de él; en el segundo grupo encontramos a los directores de grupos aficionados en busca de asueto, que al igual que los niños quieren imitar, sin creación personal, las obras que han visto de los actores de astrakan; por último tenemos a los directores experimentales que redimen al teatro; estos directores, sin dinero propio y sin actores preparados, han sembrado la única semilla que existe del deseo de hacer germinal la ambición por un teatro conciente y expresivo para México. Pero con toda su buena intención, este grupo de directores experi-

³⁰

Ibid, pág. 35.

mentales, han cometido el error de depender del Estado y, peor aún, de la resaca política.³¹

Como conclusión a los problemas del teatro, de que he tratado aisladamente en cada uno de sus componentes, Usigli resume sus ideas sobre la interdependencia entre las diversas ramas dentro del teatro, y considera que lo que el público necesita es un teatro donde se pueda verse a sí mismo "por el ojo de la cerradura". El director, para poder realizar su labor recreativa, necesita de actores, tramoyistas y utileros; el escenógrafo necesita realizadores de sus proyectos; el autor, que necesita intérpretes, busca a los actores para su obra al mismo tiempo que estos buscan a los autores. Todos estos fragmentos humanos en que se compone el teatro forma parte integral de la "Anatomía del teatro", pues sin embargo, en México no constituyen un cuerpo completo; al examinarlos se advierte la mutilación de cada uno, "como si les faltaran ligaduras, porque les falta la expresión, la pasión y la fascinación".³²

Después de haber tratado en las páginas anteriores de los componentes que llegan a formar la creación de un tea-

³¹ Ibid, pág. 36

³² Ibid, pág. 37.

tro de caracter nacional, a continuación veremos que Usigli piensa que el teatro es una necesidad en todo el país, pues es la respiración por donde se arrojan los males sociales y se revitaliza con nuevas ideas y soluciones. El teatro, para que sirva su función social de castigo y flagelación pública, debe abrirse como una herida por donde salgan todas las represiones, todos los silencios y toda la inferioridad de una raza en proceso de crearse a sí misma. Es, pues, el teatro la única manifestación artística capaz de recobrar los sentimientos perdidos para hacerlos respirar por la herida.³³

Es fácil observar de lo expuesto que para Usigli el teatro posee un sentido utilitario, pues según él, cuando el teatro exista sin tapujos o condiciones que no faciliten la recreación del ambiente en que se desarrolla la obra, será cuando todos los engranajes que lo componen estén sin-

33

Ibid, pág. 19. En un ensayo que aparece de epílogo a El gesticulador, Editorial Stylo, 1947; y que se titula "Actualidad de la poesía dramática", (junio 7-julio 14 1947), Usigli se repite nuevamente cuando expresa que la obra de arte es producto del ambiente que la condiciona, matiza y le da color en vez de reflejarse en ella. Este es el motivo por el cual los pueblos poseen el arte que merecen, por esto los países como México deben "abrir la herida, para que todas las represiones, todos los silencios, toda la inferioridad ambiciosa de una raza en proceso de crearse a sí misma, todos los sentimientos perdidos, corrompidos en la oscura entraña de una nacionalidad entre las sombras, puedan respirar por la herida", pág. 251

cronizados en su movimiento. Una vez que exista esta unidad en el teatro existirá, a través de él, la verdad y la justicia social. Ni lo artístico ni lo poético es esencial en el teatro, solo lo humano.³⁴ El propósito del teatro es el de proyectar la propia imagen del mexicano en el escenario para que éste pueda analizarse introspectivamente; y por tanto el teatro debe corresponder "a la realidad de México, que permita al mexicano verse al espejo dejándole, hasta donde sea posible, la ilusión de que vé a su vecino. Hacer pasar las cosas al otro lado, adentro del espejo".³⁵

Es interesante notar lo que el mismo Usigli opina sobre su ensayo Anatomía del teatro, cuando después de dos décadas lo relee para editarlo. El resultado de esta lectura produjo lo que vino a ser "Acotación a Anatomía del teatro" (1962), de donde citamos:

El ensayo (Anatomía del teatro) corresponde a un momento de la lucha por un teatro mexicano que creo haber realizado por mi cuenta con mi cañoncito personal, mientras contemporáneos míos trabajaban, unidos en grupos terencianos y exclusivistas con un objeto

34

En un reciente ensayo que aparece en la edición de su nueva obra ¡Buenos días señor Presidente, México, 1972 pág. 146; Usigli opina que "la ecuación es fácil; Teatro=Hombre. Si no es hombre, no es teatro".

35

Anatomía.... obra cit., pág. 23

semejante.³⁶

Después de tantos años Usigli, con algo de pesimismo, sigue pensando que el engranaje que él considera indispensable en su Anatomía del teatro aún no se ha logrado. Peterson de Valero no está de acuerdo con Usigli en su opinión de que nada aún ha cambiado en relación con el teatro. Así acusa a Usigli de ignorar la verdadera situación teatral de México por su ausencia del país como diplomático, y también por confiar, a través de sus lecturas, en los críticos. Para la señora de Valero "han habido asombrosos cambios en la preparación de todos los elementos teatrales: desde los directores hasta los tramoyistas".³⁷

Solo un año después de la publicación de Anatomía del teatro Usigli nos entrega otra de sus obras sobre el teatro; como él mismo la describe es "una compilación limitada de las teorías esenciales existentes desde Aristóteles a la fecha".³⁸

En esta obra, titulada Itinerario del autor dramático

³⁶ Ibid, pág. 10.

³⁷ Valero, obra cit., pág. 44

³⁸ Rodolfo Usigli, Itinerario del autor dramático, México: La casa de España en México, 1940, pág. 7.

(1940), Usigli comienza haciendo una descripción de los géneros básicos del teatro como la tragedia, la comedia, la tragicomedia, la farsa, la pieza, la sátira, el melodrama, el sainete y la obra poética. De todas estas formas, la pieza es la que nos interesa por ser la preferida por Usigli, quien nos dice que este género "aborda la exposición y el conflicto de temas contemporáneos: graves, mentales, sentimentales, sociales o biológicos (...) La pieza es generalmente realista o naturalista y aunque a menudo incluye la muerte en sus elementos dramáticos no llega a ser una tragedia por causa de la altura social de sus personajes".³⁹

Seguidamente de los géneros del teatro, Usigli describe los diferentes estilos, desde el clásico hasta el contemporáneo. De aquí pasa a una guía de lo que debe hacer el escritor dramático para escribir una obra teatral. Así aconseja que en una pieza teatral, todo lo que sucede debe tener una meta y acercarse a una unidad, esto es en cuanto toca a las entradas y salidas de los personajes, etc. También aconseja Usigli (aunque él mismo no lo cumple siempre), que se eviten las digresiones entre los actos, para que así todo el movimiento sea lineal.

³⁹Ibid, pág. 35.

En este libro también aparecen publicados una serie de conferencias sobre "Los estilos en el teatro" que fueron transmitidas por la estación radiofónica de la Universidad Nacional Autónoma de México, en los últimos meses de 1937 y los primeros de 1938. En estas conferencias se señala que el realismo teatral solo viene a ser un estilo cuando se presenta con recursos técnicos que produzcan en el público una mayor ilusión de la realidad. Para Usigli la realidad no es absoluta ya que "puede haber y de hecho hay, una realidad por cada país, por cada idea". Pero aunque sabemos que lo que tenemos en el teatro es una apariencia de la realidad, Usigli piensa que el valor de un dramaturgo verdadero está en el intento de expresar la experiencia de las pasiones y los problemas en un marco que asemeje al hombre. Lo que se ambiciona es alcanzar lo universal en las acciones humanas "cuyo caracter representativo garantice su repetición en el orden del mundo: es decir, sus posibilidades de la realidad universal cíclica".⁴⁰

El estilo realista, para Usigli, se ennoblece cuando,

⁴⁰

Ibid, págs. 16, 99, 104, 217-218.

primeramente, ambiciona establecer otra realidad y, segundo, cuando expresa la apariencia de la realidad. Es por esto que al intentarse crear la apariencia de la realidad se integran los sueños y los elementos supernaturales, con otros elementos que se dispongan, y se logra así la armonía de la realidad que se persigue. Estos elementos, que formarán la nueva realidad teatral, serán vigorizados por la realidad psicológica, sexual y social. Este nuevo teatro realista tiene además la capacidad de ajustarse a nuevos estilos literarios en el teatro --como el impresionismo y el expresionismo-- y podrá alcanzar a través del teatro poético una expresión más pura, al eliminar sus materiales mas bajos, sus combinaciones más burdas, que constituyen el sistema de los primeros dramaturgos realistas.⁴¹

Usigli nos habla pues, de un realismo moderno cuyo fundador es George Bernard Shaw, que al contrario del realismo del siglo pasado (que se interesa por la falsedad sentimental y la apariencia de la vida social), ambiciona destruir la apariencia social con el objeto de lograr "el establecimiento de la realidad racional e intelectual del

41

Ibid, págs. 119-120.

hombre".⁴² Esta realidad debe además determinar parcial o totalmente el destino del hombre. En este concepto organizador de la realidad teatral, lo que constituye el verdadero germen del teatro realista. Para Usigli la realidad solo existe mientras está ocurriendo, y esto es a lo que puede aspirar el teatro realista, a imitar el paso de la realidad. Pasando a los temas de este "realismo moderno", Usigli indica que es necesario seleccionar sus temas para que posean valor. Por eso el autor realista moderno se propone convertir este realismo en un cauce, en un agente de problemas sociales, sexuales y mentales. Es así como el teatro realista pasa del estudio periodístico, de las pasiones a su estudio analítico: el conflicto social examinado por medio de la psicología y el psicoanálisis forman su instrumento.⁴³

Como se ha tratado de demostrar en las páginas anteriores, Usigli se desarrolla como escritor interesado no en expresar en su obra una interpretación simbólica de la realidad, sino más bien una actitud dramática, intelectual y crítica con respecto a hechos y valores teatrales y sociales establecidos. Usigli se apodera de "verdades" que le

⁴² Ibid, pág. 117.

⁴³ Ibid, pág. 118.

ayudan a desarrollar su tesis, y las estructuras en una trama, para producir un tono de verosimilitud.

Al escribir sus obras, nuestro escritor se aprovecha de sus experiencias, conocimientos históricos y observaciones del medio ambiente mexicano; y al intentar buscar la determinación de causas y probabilidades de diversas formas de comportamiento, nos presenta la ilusión de la realidad. Esta ilusión se logra además, cuando el público acepta la escenografía y los actores aceptan el idioma dialogado y el tiempo prefijado que son creación del autor.

La experiencia de la vida no entra de lleno, naturalmente, en la representación dramática de una obra; Usigli mismo, en el epígrafe de La familia cena en casa (1942), nos revela que el "arte del teatro consiste en recordar con la ayuda de la imaginación".⁴⁴ Así vemos que cuando Usigli crea con su obra una conciencia y una voluntad en el espectador, éste al aceptar las ideas del autor, acepta no la realidad sino más bien su significado. Al presentar el destino y los conflictos sociales y psicológicos del hombre mexicano, Usigli cree que presenta el destino y los

⁴⁴ Esta cita aparece nuevamente en el epílogo a la edición de: ¡Buenos días, señor presidente! Obra cit., pág. 143.

conflictos sociales y psicológicos del hombre mexicano, Usigli cree que presenta el destino y los problemas de la humanidad, y que por lo tanto, sus obras tienen iversalidad.⁴⁵

Una cuidadosa lectura de las obras completas del autor nos señala que el uso de la fantasía es un elemento básico en la obra de Rodolfo Usigli. La fantasía le sirve a Usigli para dramatizar, a través de los personajes y las visiones que ellos perciben, el propósito reformador del autor. En el drama usigliano la trama se refuerza a través de la presentación de personajes que no son capaces de controlar la unión entre el mundo real y el irreal. Esta ambivalencia entre estos dos mundos, el real y el irreal, le permite a nuestro dramaturgo expresar un aspecto de logicidad sobrepuesto a la realidad, para descubrir irracionios y aberraciones en la mente de sus personajes y caracterizarlos al mismo tiempo con tal grado de libertad

45

En "Doce nota" al epílogo de El gesticulador escritas en julio, 1943, Usigli confiesa: "Mi primer deber, sobre todo como dramaturgo, es para con México y sé que al escribir así lo sirvo a mi manera(...) No me inspira recelo el comité que funciona de modo fantasmal para juzgar los delitos de disololución social, pues todo lo que he escrito se mueve en el aire de México. Para que México tenga un teatro propio es preciso que se desnude(...) Que la acción mexicana sea el fuego que consume mi obra", pág. 244.

que puedan expresar sus sentimientos, angustias, inquietudes y vicisitudes sin estar sometidos a un plano estrictamente fotográfico.

CAPITULO III

LAS OBRAS DE TEMA POLITICO

Rodolfo Usigli se inicia como dramaturgo con el "Teatro a tientas".¹ A este "Teatro a tientas" le siguen las "Tres comedias impolíticas" (Noche de estío, El presidente y el ideal y Estado de secreto), que se publican entre 1933 y 1935. En Noche de estío se trata de la sucesión presidencial; en El presidente y el ideal se observa el conflicto entre la dictadura establecida y el equilibrio del sistema; por último, en Estado de secreto se critica y se denuncia a los políticos y a los funcionarios públicos. Estas comedias constituyen el cimiento del tema político, que Usigli, por preferencia, sigue desarrollando en otras obras.

Para este capítulo se han escogido las cuatro piezas que desarrollan el tema político a partir de las "Tres comedias impolíticas": Noche de estío (1933-1935), La última puerta (1934-1936), El gesticulador (1938), y Un día de

¹ Este "Teatro a tientas" lo integran tres obras: El apóstol (1931), Falso drama (1932) y Quatre chemins (1932).

estos... (1953). En ellas se observa la inexperiencia de Usigli como arquitecto dramático; los personajes no están bien caracterizados y se limitan a ser manejados como portavoces del autor; la estructura de las obras es débil por lo secundario de la trama que se somete a la intromisión de las observaciones de Usigli. Estas obras reflejan de modo explícito, el intento de Usigli por representar el caos político y económico en los años que preceden a la Revolución de 1910. De este grupo seleccionado para nuestro estudio, solo El gesticulador ha alcanzado fama internacional² pues nos presenta un profundo estudio del carácter del mexicano. Exceptuando a El gesticulador, las otras piezas representan aspectos de la política nacional de México y sus personajes son caricaturas que Usigli utiliza para satirizar el sistema político y a los políticos mismos.

En este capítulo estudiaremos la operación de la fantasía en cada obra seleccionada. Esta fantasía le permite a Usigli expresarse libremente y con imaginación artística, sin verse obligado a justificar sus obras con un realismo fotográfico. En el estudio individual de cada pieza se

² El gesticulador ha sido traducido a varias lenguas, entre ellas el inglés, francés, polaco, checo alemán, italiano y ruso.

presentarán los juicios de los críticos y las ideas del propio Usigli. Seguidamente presentaremos la exposición de la trama, y por último, la operación de la fantasía en la obra.

Noche de estío (1933-1935)

Sobre el estreno en 1950 de Noche de estío, Usigli opinó que aún poseía actualidad después de diez y siete años de haber sido escrita. Esta obra constituye un testimonio vivo e imaginativo de la vida mexicana de esa época (1933). Usigli encontraba en 1950 que la actualidad de la obra radicaba en que el público aceptara el juego aún a sabiendas de que no existía mucha diferencia entre las situaciones políticas de ambas épocas.³

G. J. Sheridan afirma que desde el punto de vista de

3

"Noticia al estrenarse Noche de estío", 1950. P. de Valero, obra cit., pág. 101. W.P. Scott señala que a esta pieza le negaron el permiso de estreno cuando se terminó de escribir en 1935 por las condiciones políticas generales durante la época del General Abelardo L. Rodríguez (1932-1934). Finalmente, continúa Scott, se estrenó en el Teatro Ideal, de la capital, por el patronato del "Teatro Mexicano Contemporáneo", siendo dirigida por Xavier Villaurrutia. La comedia comenzó a representarse el 6 de julio de 1950 y duró en el cartel hasta el mes de septiembre del mismo año. Ya para la fecha en que se estrenó la obra, la sátira política había perdido actualidad, pues había pasado el fervor revolucionario.

estructura artística e interés dramático Noche de estío es la más importante de la trilogía de las obras impolíticas.⁴ P. de Valero opina a su vez que aunque son tres, las comedias impolíticas no constituyen una trilogía: a pesar de que comparten el prólogo shaviano las tres obras son distintas pues el tema político es diferente en cada una.⁵

En su prólogo a Noche de estío nuestro autor confiesa la influencia de Shaw al escoger el género de la comedia para sus obras políticas. Usigli está de acuerdo con Shaw en que la comedia tiene posibilidades de continuación que la tragedia excluye; además, puesto a escoger entre la comedia de Aristófanes o de Molière, Usigli optó por la arquitectura de las de Bernard Shaw; sin embargo, añade Usigli, Noche de estío no tiene el defecto de la imitación pues no se trata de una comedia involuntariamente shaviana. La obra de Shaw que puso en movimiento el mecanismo creador

Wilder Patillo Scott, A critical study of the life and dramatic works of Rodolfo Usigli (Georgia, 1968), pág. 39. P. de Valero añade que el estreno de El gestor, tres años antes, pudo contribuir al estreno de Noche de estío después de casi olvidada por diez y siete años. Valero opina como Scott que ya para la época del estreno habían transcurrido muchos años desde la época de Calles y Cárdenas y el efecto crítico había pasado. P. de Valero, obra cit., pág. 100.

⁴G.J. Sheridan, Lo Mexicano in the Theatre of Rodolfo Usigli. New York, 1968, pág. 109.

⁵P. de Valero, obra cit., pág. 94.

de Usigli fue Heartbreak House; la relectura de esta obra (aunque sin excluir algunas comedias de Aristófanes y de Molière) contribuyó a crear la visión de Noche de estío. Además de Heartbreak House, The Foundations de John Galsworthy, influyó también fundamentalmente en la obra de Usigli.⁶

La obra comienza en la sala de la casa del Ministro de Finanzas, Alfonso Paniagua. El general, jefe único del partido político en el poder, llega inesperadamente de Baja California. El general ha regresado de incógnito a la capital para escoger un candidato civil para la presidencia. Según él, México ya ha tenido demasiados militares de presidentes. ("Los generales estamos enteramente pasados de moda", pág. 173). De repente una señorita entra apresurada y agitada porque un borracho se le echó encima en la calle y ella corrió para protegerse. La señora Paniagua llega alterada y nerviosa del centro. Acaba de ver en el zócalo a una muchedumbre de comunistas, al mismo tiempo que sonaban las campanas de la catedral. Para verificar el suceso recurren al teléfono pero ninguno funciona. Paniagua envía a uno de sus criados, Román, para llamar desde un teléfono público. Román no se puede

⁶ Ibid, pág. 93 "Prólogo a Noche de estío" (ms., 1935).

comunicar porque también éstos están descompuestos. Como los otros criados no aparecen, Román dice que oyó hablar algo sobre "comunismo" antes de marcharse. Esto le hace suponer a Paniagua que se han ido a reunir con el resto del proletariado. Román añade que mientras trataba de llamar del teléfono público vio pasar unos camiones llenos de hombres que cantaban.

El segundo acto continúa en el comedor de la casa del Ministro. No hay luz eléctrica y se alumbran con velas. De repente, el sonido de una explosión les indica que sus dificultades se agudizan. Entra el ingeniero Basso y les informa que "quince o veinte peladitos" fueron los que tocaron las campanas de la catedral.

Ramiro Ramos, el novio de Greta, Secretaria de la Secretaría de Educación, entra en la casa buscando a su novia; él verifica el suceso de los camiones y añade que iban cantando la Internacional. Seguidamente Román y José descubren a un joven tratando de entrar en la casa por el balcón. El joven dice llamarse Alfredo Muñoz; es estudiante universitario y confiesa ser comunista. Lilia, la hija de Paniagua, les confiesa a todos que ella es novia de Alfredo.

Un radio de baterías les informa en el momento preciso

que un grupo de comunistas asaltan una estación de radio y anuncian que se van a apoderar de la ciudad. Súbitamente se apaga el radio dejando a los presentes en un profundo pánico. Todos aterrorizados culpan al General por lo que sucede en el país y critican su sistema de gobernar.

En el tercer acto la acción regresa nuevamente a la misma sala del primer acto. Estamos a las cinco de la madrugada del siguiente día. La emoción de los presentes va en aumento, se pelean entre sí y revelan sus sentimientos políticos. La señora Paniagua opina que solo de pensar en lo que le puede ocurrir a la burguesía, ella preferiría ser una cocinera en vez de una "mujer pública". Basave acusa al General de comunista. La señorita Greta grita contra las injusticias sociales. Alfredo habla de los horrores de la Revolución durante su niñez y de la violación de la Universidad y el asesinato de estudiantes. Lilia rechaza su educación burguesa que ya no le sirve de nada. El General defiende la Revolución y les dice que la culpa radica en todos ellos que son unos cobardes, mediocres, desconfiados y desunidos. Un grupo de trabajadores se acerca con una bandera roja; pronto se descubre que son trabajadores de la compañía de teléfonos. Los criados re-

gresan de una fiesta y traen los periódicos donde se aclaran los incidentes y termina "la noche de estío". Los camiones de obreros se dirigían al centro sólo para celebrar el día del trabajo. Fueron tres comunistas únicamente los que se apoderaron de la estación de radio por unos minutos. Como ya ha desaparecido el peligro todos recobran su personalidad previa. El General, que había escuchado las acusaciones contra la Revolución y había visto la cobardía de todos, concluye convencido de que el país necesita de un gobernante militar capaz de mantener la ley y el orden.

La técnica teatral de Usigli radica en colocar a sus personajes en una situación de terror extremo. Estos al verse atrapados, por miedo a perder sus vidas, revelan sus verdaderos sentimientos. Al descubrirse a la mañana siguiente la realidad de los hechos, los personajes vuelven otra vez a enmascararse y volver a ser como eran antes. Este cambio en el carácter de los personajes se justifica por su fatalismo. Como hemos visto, la espera de varias horas; el pánico de caer de lo alto del poderío y de la riqueza; y la definición del peligro, unido al calor excesivo de la noche estival, motiva en los personajes el elemento más mexicano; el valor:

Pero el valor fatalista, sin finalidad y un poco triste, en el fondo que quedo engastado en la canción de Valentina: "Si me han de matar mañana, que me maten de una vez". Esto es lo único real, lo único que salva y redime a mis personajes a ninguno de los cuales estimo particularmente. Lo demás es todo convencional, artificioso y buscado con intención. No que esta condición (de valor fatalista) sea la mejor y la más digna de aplauso en el mexicano, sino que es la única permanente, la de más viejas raíces hundidas en el corazón del indio de la colonia y mucho más atrás.⁷

En Noche de estío Usigli se apodera de ciertos acontecimientos que verdaderamente ocurrieron como: el vuelo de campanas de la catedral ocurrido con motivo del estreno de una película el 10 de mayo de 1932; también en el mismo año tuvo lugar el asalto comunista a una estación de radio y, por último, la amenaza de una confederación obrera sucedio en abril de 1935.⁸ Usigli se aprovechó de estos sucesos históricos y los integró en una noche que él denominó de "estío" para que formen parte de su arte dramático.

La fantasía, en esta comedia, está relacionada, por lo tanto, con los elementos que Usigli manipula para estimular el conflicto entre sus personajes. De esta forma los per-

⁷ Valero, pág. 99.

⁸ Valero, obra cit., págs. 95-96.

sonajes van a expresar sus verdades internas; y como representan los diferentes niveles sociales expresan la opinión política desde la perspectiva burocrática, militar y del simple ciudadano que representa al pueblo.

Los elementos de la fantasía, en esta comedia, que se estudiarán a continuación están relacionados entre sí, y ligados a otros que Usigli añade para crear una "noche de estío", y son: la falta de electricidad, el vuelo de las campanas de la catedral y la asamblea en el Zócalo, las voces por radio, los camiones de trabajadores y los obreros con una bandera roja.

El primer procedimiento en la obra es la falta de luz eléctrica. Esta situación justifica que la señorita Greta entre en la casa del Ministro asustada por un borracho y por la oscuridad. Este incidente le permite a Usigli introducir a un personaje que represente al "pueblo" en el círculo militar, político y burocrático. En breve el General le ofrece a Greta una recomendación para el Ministro que es su amigo; el Ministro Paniagua le ofrece, a su vez, una promoción en su departamento. Greta rehusa las dos ofertas, pues sabe lo que esos ascensos les cuestan a las mujeres. Esta honradez con la que Greta quiere impresionar a sus admiradores desaparece cuando, más tarde en la obra,

confiesa que siempre ha soñado con casarse con un gran hombre, (págs. 176, 185). El carácter de Greta no se manifiesta en verdad sino hasta el tercer acto, donde ella culpa a todos allí presentes de lo sucedido en el país. En un monólogo de protesta, dramatiza la situación de una pobre secretaria, y a la vez critica lo poco que ha hecho la Revolución por el pueblo. Ella denuncia a los políticos que utilizan al pueblo como juguete, abusan de su pobreza y controlan al trabajador atemorizándolo con el cese; sin embargo, si una empleada es amiga íntima del jefe entonces entra en otra categoría que le permite ganar más dinero.

Somos católicos y tenemos estampas en nuestras casas; pero vamos a las manifestaciones porque es espantoso no tener pan ni medias ni bilet; pero nunca nos engañan, y si pudiéramos nadie iría. ¡Nadie! Y a la menor licencia que una se tome, ¡el cese! Si no quiere ser amante del jefe, ¡el cese! y si se resigna a serlo, cuando él se aburre, la cesa para quitársela de encima. Mientras otras gentes tienen sol y viven, yo estoy golpeando todo el día y a veces toda la noche sobre una maquina, en una pieza en la que cien mujeres golpean sobre otras cien máquinas, y eso me enferma y me impide gozar de mi juventud. Ellos tienen automóvil mientras yo voy en camión y los estúpidos hombres me pisotean, manchan de lodo mis medias y ajan mi vestido. ¡Y todavía dicen que son revolucionarios! (pág. 205).

El vuelo de las campanas y la asamblea en el Zócalo

ayudan a crear el ambiente de terror en los personajes. La señora Paniagua, quien trae las noticias, es caricatura de la típica esposa de un burócrata; ella vive del nombre y del prestigio de la posición política de su esposo. Los incidentes que presenció en el centro indican una revolución comunista. "Todo el mundo decía lo mismo: ¡Los comunistas!" Y al entrar por la avenida Juárez pasaron "camiones de bomberos, de policía y de ambulancia", (pág. 179). La cobardía de la señora Paniagua sirve para satirizar a la clase selecta del país. Cuando todos culpan al general de lo sucedido, la señora Paniagua lo llama hereje, ateo y descreído; pero cuando la "noche de estío" ha pasado y todo se normaliza la señora le reintegra el respeto debido y se disculpa (págs. 205-214).

La falta de electricidad y de teléfono colaboran en el argumento de la pieza para impedir que los personajes indaguen sobre el curso de los acontecimientos que los amenaza. Un radio de baterías aumenta la tensión dramática cuando de pronto transmite el asalto a la estación. La voz de uno de los asaltantes va dirigida a los proletarios de México, enalteciéndolos para que levanten la cabeza y destruyan el sistema de gobierno que los esclavi-

za y somete al imperialismo yanqui. La democracia y el capitalismo son raíces podridas que solo sirven para explotar a los trabajadores; la clase militar representa la clase burguesa; los políticos roban las cosechas que ni siembran ni trabajan; y los intelectuales son unos cobardes; pero esto ha terminado ya: la pesadilla que personifica el capitalismo y el caudillaje se desvanece:

Obreros, campesinos y soldados de México: hemos tomado esta estación transmisora para indicaros que salgáis de vuestras casas y os reunáis con nosotros. A esta hora, centenares de camiones comunistas recorren la ciudad y abren las prisiones y vacían los cuarteles. ¡Abajo el caudillaje! ¡Abajo el gobierno pequeño burgués! ¡Abajo el militarismo! La nueva aurora se aproxima. La ciudad es nuestra. El país es nuestro. La bandera rojinegra ondea desde hace unos minutos en el palacio nacional y en todos los edificios públicos. ¡Os esperamos, camaradas! ¡Esta es la jornada del diez de mayo! Salud, ca... (pág. 197).

El mensaje que todos escuchan atentamente se interrumpe de pronto por un puntapie que Román le da a las pilas eléctricas. Estas noticias que acaban de oír, unidas a una serie de sucesos, corroboran en la mente de los personajes el golpe comunista. El pánico va en aumento hasta tal grado que en el tercer acto culmina con un ataque verbal contra el General. El Ministro de

Finanzas acusa al General de hipócrita, ya que después de declarar publicamente la abolición del caudillaje se ha perpetuado en el poder como jefe político. A su vez Alfredo Muñoz, el novio de Lilia, le reprocha al General el hecho de que él (Muñoz) es un estudiante sin universidad, y de haber sufrido desde niño los horrores de la Revolución: "Mi infancia se nutrió en los horrores de la revolución, mis juegos de niños eran la guerra europea y la revolución. Toda mi infancia está saturada de sangre y de despojos", (pág. 207).

Usigli, a través de la defensa que expresa el General, expone su tesis sobre el mexicano y la Revolución. No puede negarse que ustedes son mexicanos sin remedio, dice el General: cada uno quiere ser la mayor víctima. México no hubiera sido nada sin la Revolución; la Revolución le ha dado conciencia al mexicano, le ha dado movimiento cuando estaba sometido en una inercia. Los obreros y los campesinos han obtenido derechos; los afrancesados, que abusan del pueblo, robándole las mujeres y los bienes, han sido castigados por la Revolución. Se han irrigado lugares donde la agricultura y los campesinos se morían sin agua; los curas han dejado de ser dueños de las almas y de estafar la credulidad y el fanatismo de los feligreses;

se ha multiplicado el número de escuelas y se han propagado, juntamente con la cultura, por todo el país. El dinero se ha distribuido mejor y aumentado los salarios, mientras se han disminuido las horas de trabajo. Gracias a la Revolución otras naciones saben que México es una nación próspera y fuerte, y que un país de latifundistas y de esclavos se ha convertido en un país de justicia social. Y si no se ha logrado todo, se debe a la cobardía, a la mediocridad, a la desconfianza y a la desunión de las clases sociales. La anarquía y pereza de los hombres es motivada por el deseo de mandar y por la codicia del dinero. Los militares han salvado al pueblo del caos y de la muerte; y si son poderosos y ricos es por su visión clara y porque se juegan la vida por el país. "Se necesitaron cuatro siglos para hacer la revolución; para detenerla y volver al orden, se necesitan otros cuatro", (págs. 208-209).

Al final de la obra cuando se descubre la verdad de los acontecimientos, el General les confiesa a todos que él sabía que no había pasado incidente alguno, pues "en este desgraciado país no puede pasar nada", (pág. 213). Pero agradece la experiencia, pues gracias a la "noche de estío" ha aprendido que lo que "México necesitará siempre es un

gobernante militar, que le aplaste el hocico. Este es un país de maldita palabrería", (pág. 214).

En Noche de estío los personajes viven una noche ficticia basada en realidades aisladas y magistralmente utilizadas por Usigli. El ha sabido colocar a sus personajes en una situación tan desesperante que espontáneamente expresan sus verdaderos sentimientos una vez que creen que sus vidas han cambiado por la supuesta revolución comunista. Sin embargo, estos personajes resultan inverosímiles, ya que carecen de una caracterización gradual en la que el espectador simpatice con ellos. Usigli los utiliza como portavoces de sus ideas y postulados sobre la política y la vida social del país; por eso utiliza a personajes que representan diferentes clases sociales: la clase militar está representada por el General; la burocracia política por el Ministro Paniagua, su familia y Basave y, por último, la señorita Greta, Ramos y Alfredo Muñoz, quien también representa la clase estudiantil, personifican al pueblo.

Usigli mismo considera "irreales" a sus personajes debido a que esta primera comedia impolítica fue ideada con motivo del problema de la sucesión presidencial y de la proximidad de los plebiscitos que precedieron a las elecciones de 1934:

Sus personajes son todos irreales por cuanto han sido articulados por mi personal fantasía, que no desdeño; sin embargo, servirse de ciertos pensamientos y actos libremente interpretados y seleccionados por mí, de personajes políticos que están muy lejos de exhibir y aún de poseer esa clara articulación que se observará en los héroes, si así puedo llamarlos, de esta Noche de estío.⁹

P. de Valero opina que la situación de Noche de estío resulta un poco inverosímil; refiriéndose a los personajes secundarios critica el hecho de que unos jóvenes sencillos se atrevan a hablar al General en la forma informal con que lo hacen, aunque sea en el momento para decir verdades. En una carta, Usigli justifica el reproche de Valero diciéndole que esos personajes menores "aparecen en una comedia, que son personajes y tienen que cumplir con su parte en la obra"; lo que a Usigli le interesa es que cada uno de sus personajes tenga la ocasión de explicarse y defender su actitud y sus razones: "lo mismo el General que los demás, por simple equilibrio dramático al menos".¹⁰

En unas líneas dedicadas a la crítica de Noche de

9

Ibid, pág. 96.

10

Ibid, pág. 100.

estío, G. J. Sheridan opina subjetivamente sobre la reacción del espectador mexicano ante esta obra. "A Mexican audience would be left with the rather uneasy feeling that 'it could happen here'".¹¹

La última puerta (1934-1936)¹²

Al igual que las otras obras de tema político que se estudian en este capítulo, La última puerta dramatiza la situación inmoral de la política mexicana y critica sobre todo las largas esperas que el pueblo debe hacer en las antecámaras de los ministerios. En una carta abierta a su amigo Xavier Villaurrutia, Usigli le manifiesta su interés en usar el género de la farsa para una obra de tema político.¹³ Usigli considera la farsa una modalidad depurada y poética del teatro; para él la farsa debe ser,

11

G.J. Sheridan, obra cit., pág. 112.

¹² Un estudio dedicado al diálogo de esta obra podría revelar un antecedente al teatro del absurdo. También sería posible encontrar cierta semejanza del tema de la "espera" entre esta obra y Esperando a Godot de Samuel Beckett.

¹³ Carta a Xavier Villaurrutia", en La última puerta, Teatro completo, vol. I, México, 1963, pág. 404.

generalmente, en un acto, aunque puede alcanzar la extensión normal de tres; a través de la farsa Usigli cree que se pueden exagerar grandemente los rasgos caracterizadores de modo que se produzca una caricatura grotesca de los personajes y sus reacciones, ideas o doctrinas.¹⁴

Usigli informa que concibió La última puerta¹⁵ un día del año 1934 en la antesala de la Secretaría de Educación, donde aguardaba audiencia y chupaba pastillas de menta para engañar al crujiente estómago; ese día esperaba ser recibido por su amigo Eduardo Vasconcelos, titular de Educación Pública, a quien la farsa está parcialmente dedicada. La obra fue terminada en New Haven en 1936, por disciplina y porque la relectura de la primera escena le recordó el ambiente de las antesalas; entonces comprendió que el problema de la antesala y la pequeña farsa seguían vivos.¹⁶

14

Rodolfo Usigli, obra cit., pág. 34.

15

La última puerta aparece publicada dos años después de escrita en la Revista HOY (marzo-abril de 1938).

Fue estrenada en México (1973), dirigida por Arturo Usigli, hijo del autor.

16

"Antesala para La última puerta", ms., 1961. P. de Valero, obra cit., pág. 117.

En "Antesala para La última puerta", de 1961, Usigli hace un recuento de la tradición de la antesala desde los tiempos de Porfirio Díaz. Nuestro autor indica que ante la urgencia petitoria, abrumadora, de un pueblo aún en desorden y caos después de la Revolución, los gobiernos revolucionarios adoptaron la antesala como una arma de ofensiva y defensiva para amurallar las demandas desesperadas del pueblo. La antesala es el centro de reunión donde el pueblo espera con angustia y esperanza la realización de sus sueños.¹⁷

En la obra los pretendientes llegan cada día bríosos y optimistas a esperar audiencia del Ministro y se retiran, al fin de cada día, sin poderlo ver, con un sentimiento de fracaso; sin ceder una pulgada el pueblo se repone y vuelve al día siguiente, presentando una defensa al ataque pasivo del gobierno. Esta resistencia tenaz contra la pasividad del gobierno hizo que el mexicano se convirtiera en un profesional de la antesala, en "doctores antesalistas cum laude".¹⁸

¹⁷

Ibid, págs. 116-117.

¹⁸

Ibid, pág. 117.

La obra se desarrolla en la sala de espera de un ministerio. Es de mañana y se escuchan las voces del periodista y del mozo. El periodista trata de sobornar al mozo a cambio de información acerca de la existencia del enigmático Ministro, a quien nadie ha podido ver, ni siquiera su secretaria Lola. Un grupo de estudiantes, que frecuentemente van a protestar son recordados por el Secretario Particular, de sus previas protestas. Esta vez protestan porque sus profesores los abandonan dándoles un excesivo número de horas libres. Cuando salen los estudiantes, una gama de personajes que representan diferentes niveles sociales, toman asientos para comenzar el día de espera. Después de que ha pasado el día el Secretario les presenta las excusas del señor Ministro de no poder recibirlos por su exceso de trabajo

El ballet intermedio que divide las dos escenas, recalca en un juego de palabras irónicas, el tema de la espera. En varias estrofas de versos sueltos, se describe el proceso de la espera y lo difícil de comprobar la existencia del Ministro. Durante los pasos del ballet los bailarines se quitan sus abrigos para quedar en pijamas. Todos mueren bostezando hasta formar con sus cuerpos un

monumento a la espera.

En la segunda escena ha transcurrido un tiempo indefinible. Los personajes parecen más viejos y, en su inquietud, angustia y desesperación están a punto de estallar y abrirse en ira. Los estudiantes entran agradecidos porque el primer Ministro les ha concedido veinticuatro horas diarias de clases en la Universidad. La acción adquiere brío con la participación de "el desconocido". El desconocido, de espíritu revolucionario, exhorta a los presentes a rebelarse contra la burocracia, y les propone arremeter contra la "última puerta" para descubrir si existe o no el Ministro. Los amotinados derriban las puertas, rasgan los cortinajes, rompen las estatuas, saquean los libreros y cuando se dirigen tumultuosamente contra la "última puerta" ésta se entreabre desconcertándolos a todos. Mientras todos están en expectación se escucha la voz del Ministro que pregunta dos veces: "¿Dónde demonios está mi boquilla de ambar?" (Pág. 440). El Secretario Particular anuncia la dimisión del señor Ministro quien expresa su agradecimiento por las demostraciones de interés en su existencia. El periodista informa a su periódico que el señor Ministro "ha demostrado que existía en el momento mismo en que dejó de existir". (pág. 441).

La obra indudablemente tiene un relieve global, pues el problema de la antesala y del burocratismo son males que existen en mayor o menor escala alrededor del mundo. Vera F. Beck sugiere que La última puerta es la obra más universal de Usigli, pues el asunto de la espera se extiende fuera de México.¹⁹ Sin embargo, si Usigli alcanza realmente universalidad en esta obra ello se debe más al resultado que a la intención, pues el propósito de Usigli, ante nada, es el de expresar a México. La obra también trata un asunto de actualidad; todo el que se proponga hoy a entrevistarse con un funcionario público debe someterse a la espera; mientras más insignificante es la posición del burócrata a quien se va a ver, acaso más larga sea la espera, según indica Usigli en la obra.

Con respecto al realismo de la pieza G. J. Sheridan, sin comprender el papel que juega la fantasía en las obras de Usigli, se pregunta confundido si una farsa puede ser realista. Al no encontrar respuesta a su pregunta se consuela pensando que, sea lo que sea, Usigli usa la farsa como vehículo para proyectar la verdad.²⁰ Debemos

¹⁹Vera F. Beck, obra cit., pág. 375.

²⁰Sheridan, obra cit., pág. 118.

primero tener en cuenta los medios de que se vale Usigli para alcanzar esa "verdad", antes de siquiera poder entender su arte dramático. Usigli logra su realidad teatral usando elementos auxiliares que en este estudio denominamos fantasía. En esta obra los elementos principales de la fantasía son: la duda sobre la existencia del Ministro, el absurdo del asunto, el ballet intermedio, y el deus ex machina.

La duda que circunda la existencia del Ministro se utiliza para criticar la ineffectividad de los burócratas en general. Aunque el Ministro nunca aparece en escena él prueba su existencia al final de la obra diciendo una frase superficial e intrascendente. En efecto, lo que Usigli ilustra es que la figura del Ministro sí existe, pero al dejar de manifestarse y resolver los problemas del pueblo y las demandas de su posición es un vivant mort, como diría Sartre. Así se expresa el Mozo al afirmar que los ministros "no tienen señas particulares ni amigas, ni siquiera sombra. No ven, no huelen, no oyen; se convierten, en suma, en cadáveres ambulantes" (pág. 408).

Desde el comienzo de la obra tenemos la duda de si existe o no existe el señor Ministro. El periodista está

interesado en informar en su periódico la existencia del Ministro que se ha convertido en enigma. Cualesquier noticia acerca del Ministro aumentaría la circulación de su periodico y así no perdería su empleo, (pág. 406). Nadie está seguro de la existencia del Ministro, ni siquiera Lola, su secretaria, pues en las tres ocasiones que ha entrado en su oficina no lo ha visto por encontrarse detrás de una cortina de humo que proviene de su constante fumar. La joven está tan confundida que confiesa: "No sé si él no existe --o si yo no existo" (pág. 411). En una ocasión Lola llega hasta desnudarse en la oficina, pero ni aún así logra llamar la atención del Ministro, quien le aconseja, sin levantar la mirada, que se abrigue si no quiere resfriarse, (págs. 430-431).

Por medio de la duda Usigli refleja también la ironía de los pretendientes que pasan sus vidas esperando por algo que ni siquiera existe. Es "el desconocido el que señala esta ironía: "En esta época de nueva conciencia social, es un hombre, un solo hombre, posiblemente un incapacitado el que nos hace esperar. Y eso, si existe" (pág. 438). Por último él los incita a revelarse y mover la maquinaria antes de que envejezcan esperando y mueran.

En la obra encontramos algunos ejemplos relacionados con el tema del absurdo. Este sentido del absurdo lo logra Usigli con el uso de la exageración que a la vez produce humor e ironía para criticar a los empleados de gobierno. El diálogo del vagabundo, por ejemplo, ilustra este aspecto del absurdo en la farsa. La única ambición del vagabundo es seguir haciendo antesalas. Si el Ministro llegara a recibirlo solicitaría que le permitieran seguir esperando. Al esperar en el lujoso y cómodo establecimiento el vagabundo intenta "usufructuar, en nombre del pobre pueblo, los bienes del Estado", (pág. 418). Para colmo un pintor, que también espera, quiere inmortalizar la "antesala" pintando al vagabundo como representante máximo. Este exige que se le pinte durante las horas en que en verdad hace antesala; pero se preocupa al pensar que carece de lugar dónde colgar el cuadro una vez terminado: tendrá que pedir al Ministro que se lo deje colgar en la sala de espera, (pág. 429).

En otra ocasión el absurdo se usa para criticar a los empleados públicos. El "joven empleado que no trabaja" se encuentra abrumado porque un hombre de "saco grasiento" lo anda siguiendo. Después se entera que es un espía del mi-

nisterio con órdenes de vigilarlo y, si le comprueba que trabaja, lo cesaran inmediatamente, pues trabajar es contra todas las reglas. Al espía le han ofrecido una recompensa para el día que descubra a un empleado trabajador (pág. 432).

Por último el absurdo se usa para criticar la inactividad de los ministros que aunque escuchan a los solicitantes ni sienten, ni padecen, ni resuelven sus problemas. Uno de los personajes que esperan es el "inventor". Este individuo desea proponerle al Ministro la patente de un invento de utilidad nacional, pues su intención es servir al país. El invento consiste de un robot "provisto de tres reproductores y dotado de tres discos extensibles los cuales graba las peticiones dichas a su oído". Su discreción es absoluta y es capaz de oír "ciento ochenta peticiones por hora, es decir, tres peticiones simultáneamente por minuto", para lo cual se ha fabricado con tres órganos auditivos, (pág. 416).

El ballet, que divide las dos escenas, se utiliza con el propósito de lograr la ilusión de que el tiempo ha transcurrido indefiniblemente. Como resultado, los personajes aparecen más viejos después, y se notan más angus-

tiados y desesperados. El ballet es otro elemento de la fantasía, y logra un doble efecto teatral cuando recalca la espera y da a la vez una nota humorista mediante el juego de palabras: "Yo soy el que espera/ y espera/ y espera (...). Pedir lo imposible, /pedirlo, imposible (pág. 425).

La presencia de "el desconocido" en la obra es indudablemente una modificación del deus ex machina pues se manifiesta solo al final de la obra. Usigli lo usa como su portavoz para presentar una crítica a la espera pasiva del pueblo, y es el personaje que lleva la obra al desenlace. El desconocido permanece en absoluto silencio durante la primera escena; en la segunda escena confiesa que hace tanto tiempo que espera, que ya ha olvidado lo que quería; por eso él aceptara lo que se le ofrezca.

Esta conformidad le hace como despertar de un sueño, y de repente se arroja sobre todos y grita: "¿Para esto hicimos revolución? La revolución de ayer, de hoy, de mañana de siempre?" (pág. 435). Los acusa a todos de cobardes, invertebrados cadáveres de la burocracia y de inactivos. "¿Por qué están aquí sentados, o de pie, en un alambre entre dos precipicios mientras afuera los hombres

viven, aman, mueren, se organizan en gremios, hacen revoluciones o guerras?" (pág. 436). El desconocido confiesa que durante la espera ha degenerado de un ideal a una simple idea --la idea de sobrevivir, buscar el pan; pues la antesala destruye los ideales del pueblo. La larga espera de horas, días, semanas y meses le hace, al desconocido, perder su objetivo hasta que cada día pide menos, hasta que se llega a contentar con lo que le den (pág. 437). El desconocido seguirá siendo el mismo que desea cambiar el orden social; su deseo es continuar haciendo antesalas hasta provocar un mejor motín, tal vez tratar de ser Ministro, para terminar con los abusos e injusticias cometidas contra el pueblo (pág. 441).

Esta obra trata de identificar los vicios de la antesala con el propósito de despertar al público del letargo en que existe, y estimularlo a la acción. Con este objeto Usigli exagera los hechos de por sí inverosímiles que ocurren en la espera. La crítica contra los burócratas es implacable y se logra por medio del equilibrio perfecto entre lo dramático representado por "el desconocido" y lo cómico que personifica "el vagabundo", los dos personajes más importantes de la pieza.

El gesticulador (1938)²¹

El gesticulador es la obra mejor conocida y más discutida de Rodolfo Usigli. Según señala el autor la obra es el resultado de sus reflexiones sobre la revolución mexicana: "La revolución es la causa, la atmósfera y el efecto de esta pequeña pieza".²² Es también, "la redención de la revolución", al tratar de demostrar que México necesita rescatar y redimir su espíritu, y defenderlo con hombres puros, instituciones limpias y eficaces, con costumbres sanas y con una ética y una conciencia nacional que se funden en la verdad.²³

Usigli cuenta que el título de la obra lo tenía en la

21

Ver las conversaciones con Rodolfo Usigli en el Capítulo I. Esta pieza para demagogos fue estrenada en el Palacio de Bellas Artes el 17 de mayo de 1947. En esta noche del estreno el triunfo fue tremendo, según nos dice Armando de María Campos. Al final de la obra los espectadores aplaudían a los actores y gritaban el nombre del autor, quien finalmente fue llevado al escenario en medio de un mar de aplausos. (Armando María y Campos, El teatro está siempre en crisis, México, 1944), pág. 121.

22

Rodolfo Usigli, El gesticulador, obra cit., "Epílogo: 'Esperanza y demagogia'" pág. 188.

23

Epílogo "De la actualidad de la poesia dramatica". Obra cit. 285.

mente desde su extrema juventud, sin poder dramatizarlo un cauce formalmente. Al fin, la pieza salió en 1938, cuando debido a su preocupación por el problema psicológico del mexicano, nació el protagonista Cesar Rubio.²⁴ Rubio es en la obra el símbolo de la flaqueza del carácter mexicano. Los mexicanos, según el autor, no son capaces de aceptar la realidad como es y por eso tienen que alterarla: "Si Cesar Rubio tuviera una conciencia de sus límites --si el mexicano tuviera una conciencia de sus límites--, sería un ser lleno y completo en sí mismo, consecuente, satisfecho y aún orgulloso de su destino".²⁵

Usigli opina que el afán de México por aparentar lo que no es resulta en la demagogia, que no es otra cosa que "la hipocresía mexicana sistematizada en la política".²⁶ Es esta hipocresía mexicana lo que induce al mexicano a "gesticular". Usigli ve a través de la historia ejemplos de la gesticulación o hipocresía mexicana:

Desde el general Díaz que apoyaba oficialmente el principio de las escuelas laicas y cerraba los ojos en lo privado ante la existencia de centros de enseñanza católi-

²⁴Rodolfo Usigli, El gesticulador ed. Rex E. Ballinger (New York, 1963), pág. IX.

²⁵Epílogo, "Doce notas", obra cit., pág. 242.

²⁶Epílogo, "Esperanza y demagogia", pág. 190.

ca, como Mascarones, hasta mi general Navarro, que primero asesina a César Rubio y luego lo proclama un héroe, esta gesticulación ha sido siempre mexicanísima. El inspector de policía que fusiló ilegalmente a un grupo de católicos, se declara ahora creyente y amigo de la iglesia. El general Calles famoso entre otras cosas por la llamada persecución religiosa y por haber hablado de "los pujidos del Papa", se hizo tratar en hospitales servidos por religiosas. El burócrata que participaba en las manifestaciones anticlericales organizadas por el partido oficial, habitualmente enciende una vela para la imagen de la Guadalupana antes de salir de su casa. El sacerdote, a quien los mandamientos divinos prohíbe matar, en más de una ocasión se echó un fusil al hombro para dar caza a maestros rurales.²⁷

La obra tiene lugar en la época actual en el pequeño pueblo de Allende, situado en el norte del país, donde Rubio, su esposa Elena, y sus hijos Miguel y Julia, acababan de establecer un modesto hogar, procedentes de la capital donde la familia vivió en profunda pobreza pues Rubio, profesor universitario, ganaba solo cuatro pesos diarios, que además nunca le pagaban a tiempo (pág. 731).

El regreso a su pueblo natal le ofrece a Rubio la posibilidad de obtener la posición de rector de una uni-

²⁷ Epílogo, "Sobre la actualidad de la poesía dramática", obra cit., pág. 300.

versidad que él forzaría a fundar a los políticos del pueblo, valiéndose de sus conocimientos históricos de la revolución en forma de chantaje. Un día llega a casa de los Rubio Mr. Oliver Bolton, profesor de historia de Harvard, para usar el teléfono pues se le ha descompuesto su coche. César Rubio le ofrece hospedaje y muy pronto descubren a través de su conversación el mutuo interés que ambos tienen hacia la Revolución mexicana. Bolton opina que uno de los generales conocidos de la Revolución, llamado también César Rubio, vive todavía y él -Bolton- intenta dar con él. Aunque el General está efectivamente muerto, Rubio decide aprovecharse de la inocencia de Bolton y lo dirige a pensar que la muerte del heroico general (a manos de Navarro) no llegó a ser comprobada; también ofrece venderle documentos sobre el heroico General. Bolton cae en la trampa y cree que nuestro César Rubio es el famoso General. Bolton no cumple con su promesa de no revelar lo que cree ser su descubrimiento, y de regreso a Estados Unidos lo publica todo en un periódico norteamericano. Cuando los periódicos mexicanos revelan la noticia, los caciques políticos deciden explotar la fama del gran General. Todos ellos convencen a Rubio de que participe en

las elecciones para gobernador contra Navarro. Rubio entra en las elecciones convencido de que Navarro es un delincuente que perjudicaría al pueblo, mientras que él --asumiendo ya la identidad del General-- traería la prosperidad y el bienestar al estado y al país.

Sólo Elena y el General Navarro saben que Rubio es un impostor. Navarro, al ver que su reelección peligra, amenaza a Rubio de descubrir su identidad si no se retira de la candidatura. Rubio no se deja intimidar y a la vez amenaza a Navarro de acusarlo como el asesino del General. Uno de los hijos de Cesar Rubio, Miguel, ha escuchado la conversación entre Navarro y su padre y se siente defraudado de que su padre sea un farsante. Nada detiene a Cesar quien a pesar de las imploraciones de su esposa y de las amenazas de Navarro se marcha a los plebiscitos. Irónicamente la historia vuelve a repetirse, pues otra vez Navarro asesina a César Rubio y logra culpar a un católico fanático del asesinato. En medio de la confusión Navarro va a casa de Rubio para darle el pésame a la viuda, quien lo echa de la casa, mientras Miguel lo acusa de asesino. Navarro a su vez acusa a los enemigos de la revolución de asesinar a Rubio y promete, si es elegido gobernador, eri-

girle un monumento a su memoria; de esta forma Navarro evade las sospechas y asegura su triunfo político. La obra concluye cuando Miguel, triste y desilusionado, intenta alejarse del pueblo, pues su idealismo no puede aceptar la doble identidad de su padre, cuya deshonra le seguirá íntimamente para siempre.

La trama de la obra se desarrolla alrededor del tema de la hipocresía. Es la hipocresía lo que motiva en la obra los sentimientos de egoísmo, odio, ambición y amor. El gesticulador presenta una sátira contra los demagogos de México, pues a través de Cesar Rubio encontramos la hipocresía de la personalidad mexicana. Rubio ha sido un hombre honrado y dedicado a la vida académica, pero por el ínfimo sueldo académico que recibía acaba de arruinarse.

G. J. Sheridan hace algunas observaciones referente a los personajes de la obra. Del protagonista, César Rubio, afirma que el cambio de identidad no es algo externo sino síquico en el personaje del profesor, quien se ha convencido a sí mismo de ser el héroe revolucionario. En cambio a los demás personajes, Elena y con poca simpatía, Julia, se les describe su apariencia física; y también revelan en el diálogo de sus sentimientos, Elena es el alma de la fi-

delidad, mientras Julia es oportunista y egoísta. Miguel, el hijo, está presentado como un joven idealista, fácilmente impresionable y desilusionado por la hipocresía, y en quien se percibe algo de optimismo cuando se observa la realidad que lo rodea y se aleja en busca de su "yo"; su encuentro consigo mismo dependerá de si aprendió o no la lección de su padre; este personaje de Miguel representa lo opuesto a Navarro. Finalmente, el personaje del académico Oliver Bolton representa un contraste interesante con los otros personajes al aparecer caracterizado con tal sencillez y espontaneidad que lo apartan de los personajes mexicanos.²⁸ Usigli lo caracteriza con simpatía al decir que es Bolton quien determina el destino heroico de César Rubio.

Se podría añadir que Usigli caracteriza con simpatía a Bolton, pues es él quien hace posible la existencia del olvidado general Rubio; al usar a un catedrático de Harvard con el fin de salvar a Rubio, en lugar de un ganso o politiquero, juzgamos que el autor trata de señalar el cambio evolutivo de los Estados Unidos hacia México.

²⁸ G. J. Sheridan, obra cit., págs. 104-106.

Este cambio se refleja en "un interés que empieza a volverse espiritual e intelectual".²⁹ De todos los personajes, el del general Navarro está caracterizado como el más peligroso. Navarro, astuto, cobarde y demagogo, entiende bien al pueblo y se aprovecha de sus debilidades.

Los demás personajes políticos ejemplifican irónicamente "la verdad mexicana". El licenciado Estrella, carece de ideal propio, pues a pesar de sus estudios universitarios obedece ciegamente las órdenes de sus jefes inmediatos; es el individuo que no contribuye en nada a la política de la Revolución. El diputado Salinas es el político interesado que nunca se compromete a ningún partido a menos que sepa, con seguridad de antemano, que irá a ganar: ni Salinas ni Garza ni Triviño son capaces de salvar los ideales de la revolución.

En El gesticulador los sucesos que unifican y ayudan a darle coherencia a la trama son coincidencias y en este sentido la pieza es el producto de la imaginación creadora de Usigli. Una vez más vemos en esta obra la tendencia que tiene Usigli de apoderarse de situaciones irreales para crear una realidad propia. Usigli mismo informa que la

²⁹ Epílogo... obra cit., pág. 213.

mayoría de los héroes revolucionarios eran hombres parciales, que carecían de una visión de conjunto; por esta razón él inventó la anécdota del heroísmo de César Rubio, porque hacía falta un héroe semejante a la revolución mexicana. La pieza misma, a causa de la fuerza anecdótica de su materia, podría ser tomada "por una fantasía o por un melodrama político", aunque es --según el autor-- simbólica de México. Así pues, a continuación estudiaremos la fantasía en El gesticulador a través de la doble identidad de Cesar Rubio, su racionalización, el cambio síquico de identidad, y la improbabilidad de la aparición del profesor Bolton.

Antes de seguir adelante con nuestro estudio de la doble identidad de César Rubio debemos considerar que éste es un personaje totalmente ficticio creado por Usigli sobre la base de sus observaciones del carácter mexicano. Pero aunque sea una criatura de ficción, César Rubio le pertenece a la historia mexicana gracias a la interpretación psicológica de Usigli; pues como se ha dicho "he (Rubio) did not exist, but he might have existed," puesto que es representativo de México.³⁰

³⁰ Rex Ballinger, obra cit., págs. V-VI.

El profesor Rubio es un hombre frustrado. A pesar de dedicar su vida al estudio de la Revolución, no puede enseñarla porque los estudiantes, futuros líderes de México, no asisten a clases y hacen huelgas. El y su familia viven en la miseria y tienen que cubrir las apariencias para mantener la dignidad de como debiera vivir un profesor universitario. Cuando celebran los santos de sus hijos les es necesario pedir cubiertos prestados y comer comida fiada. Es ésta la situación ambiental por la que ha pasado Rubio y lo que lo motiva a adoptar una falsa identidad que le permite confundirse con el héroe revolucionario. Un cambio repentino ante Bolton crea en su mente la convicción de que ha encontrado al desaparecido general Rubio. César le informa al respecto que se había dedicado de incógnito a continuar la revolución y limpiarla de las lacras personales de sus hombres.

Elena, que ha escuchado la conversación, le reprocha a su esposo la mentira. Rubio racionaliza su acción de convertirse en un impostor, contestándole que otros han hecho cosas peores "cometido crímenes... sobre todo a México. No robé a ningún pobre, no he arruinado a nadie".

Todo el mundo aquí vive de apariencias, de gestos. Yo he dicho que soy el otro César

Rubio... ¿A quién perjudica eso? Mira a los que llevan águila de general sin haber peleado en una batalla; a los que se dicen amigos del pueblo y lo roban; a los demagogos que agitan a los obreros y los llaman camaradas sin haber trabajado en su vida con sus manos; a los profesores que no saben enseñar, a los estudiantes que no estudian (...), (págs. 754-755)

El cambio de identidad en el personaje de Rubio no es algo externo sino psicológico. La primera manifestación de este cambio ocurre en la conversación de Rubio con Navarro: cuando éste amenaza descubrir su identidad, Rubio le contesta que nadie le creerá, y que él no puede luchar contra la creencia del pueblo. "Soy el único Cesar Rubio porque la gente lo quiere, lo cree así" (págs. 781-782). Este cambio en la personalidad de Rubio continúa a través de la obra y la transformación psicológica se observa cuando Rubio dice: "Empecé mintiendo, pero me he vuelto verdadero, sin saber cómo, y ahora soy cierto" (pág. 783). El cambio completo en la identidad de Rubio le sobreviene cuando le habla a su esposa. "Es que ya no hay mentira: fue necesaria al principio, para que de ella saliera la verdad. Pero ya me he vuelto verdadero, cierto, ¿entendes? Ahora siento como si fuera el otro..." (pág. 787).

La verdadera tragedia de la obra radica en el desho-

nor de Cesar al hacerse pasar por el General sin saber el peligro inherente en la acción de inventar una realidad. César simboliza en la obra la imposibilidad del individuo al tratar de evadir su destino. Así se convierte en víctima del destino, pues cada oportunidad de regresar a su identidad verdadera es traicionada por sus acciones. Esta inevitabilidad en el carácter de César Rubio, que simboliza también el destino de la personalidad mexicana al no poder evadir el destino, es lo que lo condena a muerte. Ante la posibilidad de abstenerse de ir a los plebiscitos Rubio cumple su destino diciendo: "No podría dejar de ir más que muerto. Ahora todo está empezado y todo tiene que acabar. No puedo hacer nada más que seguir, Elena; soy el eje en la rueda" (pág. 787). Es así como sin poder abstenerse de ir a los plebiscitos Rubio es asesinado por Navarro. En medio de la aclamación total del pueblo y de los políticos César Rubio immortaliza la memoria del olvidado General Revolucionario.³¹

³¹ A través de un monólogo de Rubio, Usigli vierte su indignidad contra los farsantes del país. "¿Quién es cada uno en México? Dóndequiera encuentras impóstores, impersonadores, simuladores; asesinos disfrazados de héroes, burgueses disfrazados de líderes; ladrones disfrazados de diputados, ministros disfrazados de sabios, caciques disfrazados de demócratas, charlatanes disfrazados de licenciados, demagogos disfrazados de hombres. ¿Quién les pide cuentas? Todos son unos gesticuladores hipócritas, (pág. 782).

Lo improbable o casual de la llegada de Bolton a casa de César Rubio se justifica en la obra gracias a las libertades que Usigli se toma en la construcción de sus obras y que en este estudio denominamos como fantasía.

(De igual modo este uso de la fantasía le permite a Usigli hacer que Rubio regrese al mismo pueblo donde él y el General Rubio habían nacido). A Bolton se le descompone el coche precisamente cerca de la casa del hombre que buscaba; como no hay hotel cerca, Bolton se hospeda en casa de la familia Rubio. Usigli escoge una situación accidental para desarrollar su obra, al encarar a dos académicos interesados en la Historia de la Revolución Mexicana; sólo un académico extranjero como Bolton podría insistir en la investigación y en la búsqueda de un hombre a quien no se le recordaba en su propio país. Así pues, la duplicidad del personaje del general Rubio se justifica en la obra gracias a la presencia del personaje de Bolton. Sin Bolton no hubiera sido posible la creación del "gesticulador". Usigli opina que Rubio le vendió una mentira a Bolton -quien ingenuamente la acepta- por no poder objetivarse a sí mismo con sinceridad. Bolton también la aceptó porque esa mentira significaba la verdad para él, o la mentira

que desea transformarse en verdad. Esta mentira, que casi sucumbe, se salva por el apoyo popular; y también gracias al respeto de Navarro por mantener vivo el mito del héroe revolucionario. Este caso tiene antecedentes en la historia de México; pues a pesar de que varios regímenes recientes han perseguido y aún exterminado a miembros que se han corrompido, "se han abstenido de publicar sus exacciones, prevariaciones, abusos, faltas o crímenes, por no lesionar a la Revolución con R."³²

En el presente estudio hemos observado como Usigli lo gra expresar a través de la doble identidad de su protagonista César Rubio la "gesticulación" del mexicano. Con esta obra el autor caracteriza, en el personaje de Navarro la corrupción política y la demagogia de los políticos. En la obra también vemos a un pueblo que vive y perpetúa la mentira por lo doloroso que resulta enfrentarse a la verdad. Por lo antes dicho, Usigli expresa que esta obra simboliza el caso mexicano de la fabricación de la verdad por los golpes de la mentira. Por consiguiente César Rubio héroe total al extremo de ser verdad y mentira, remedia una deficiencia inherente en la revolución mexicana.³³

³²"Epílogo", obra cit., págs. 174-175.

³³Ibid., pág. 196.

Un día de éstos...(1953)³⁴

Aunque han pasado quince años entre El gesticulador y Un día de éstos... aún Usigli persiste en un tema político de calibre similar, la corrupción política que debió significar la salvación de la Revolución; pero en Un día de éstos... tenemos además, como subtema, la defensa por la autodeterminación de los países. En el prólogo a Un día de éstos... aún no publicado, Usigli señala que entre El gesticulador y Un día de éstos... se percibe una brisa de familiaridad; aquella obra intenta reproducir la realidad política de México, mientras que ésta nace de la fantasía y se dirige hacia la fantasía de la cual forma parte. La nueva comedia, continúa Usigli, expresa en su título todo lo que pueda suceder en México, pues ésta nación puede convertirse en una República administrada por los Estados Unidos, o puede invadir a España, o administrarse bien a sí misma, y hasta el mexicano como indivi-

³⁴Esta "fantasía impolítica" en tres actos fue producida por Alfredo Gomez de la Vega en el Teatro Esperanza Iris, el 8 de enero de 1954. G.J.Sheridan equivocadamente opina que la obra se estrenó en el Teatro Colón. P.de Valero señala que con esta obra Usigli "pone fin a su labor en el ramo de la política revolucionaria mexicana". Debemos aclarar que Usigli no pone fin a sus obras de tema político, pues su última obra dedicada al Presidente Echevarría se titula ¡Buenos días, Señor Presidente! (1972).

duo en la sociedad puede llegar a alcanzar su equilibrio, si no se limita a crear mitos. El gobierno de Alemán, señala Usigli, puso a contribución la mayor falla del mexicano, que es su falta de sentido de lo imposible:

El mexicano es un ser para el cual nada es imposible, fuera de aquello que él, en lo privado y por muy personales motivos no quiere que sea posible. Esto lo convierte por igual y a la vez en un cazador de ilusiones y en un fabricante de mitos... si triunfa, nadie triunfa como él... pero si fracasa... ¡Ah, si fracasa! (como dijo Fernando Benítez en Cristobal Colón) "Pero ¡qué gran fracaso mi hermano!" 35

Usigli confiesa que escribió Un día de éstos... para evitar la desilusión monstruosa de que México repentinamente vaya a convertirse en una nación madura. El autor cree que los políticos de México deben aceptar los defectos y cualidades del mexicano y dejar que éste exista con sus personalísimos elementos. México, a pesar de su insondable tradición, continúa siendo menor de edad; por eso en ocasiones al querer llamar la atención de otras naciones "se empolva la cara, pero más a menudo se la ennegrece con tizne, porque tiene la impresión de que sólo así

³⁵"Prólogo a Un día de éstos..." ms. (1953-1959) P. de Valero, obra cit., pág. 153.

puede distinguirse". En momentos en que el mundo se encamina en corrientes continentales es cuando se necesita que un país sepa mantener su individualismo y su objetivo, y diga: "Perdone usted, pero yo voy hacia el otro lado, y no le acepto la copa porque me sabe mejor allá que aquí. Yo sé mi cuento y mi camino".³⁶

Usigli retrata en su protagonista, Gómez Urbina, a un verdadero patriota que demuestra su lealtad nacional, pues él rompe relaciones con un país poderoso que por la fuerza quiere dictar las decisiones internas de Indolandia, rechaza una alianza con los comunistas, prescinde de un pacto con el Vaticano y, por último, rechaza un pacto pseudo continental con el caudillo del Sur (Perón). Urbina no se propone aniquilar ni destruir a nadie; cuando mata al Coronel Judas no lo hace en defensa propia sino en defensa de la patria, que en ese momento lo necesita. Su régimen permite la oposición y deja que sus colegas escojan entre el aplauso o la rechifla del pueblo; ante nada Urbina "sabe que un país no funciona sin héroes; pero, sobre todo, considera que un país no funciona sin hombres."³⁷

³⁶ Ibid., págs. 159-160.

³⁷ Ibid., pág. 159.

Peterson de Valero opina que la crítica agudísima de la comedia no se limita solamente a México, sino que incluye a los Estados Unidos, a Rusia, al Vaticano y a las dictaduras hispanoamericanas. En la obra se presenta el tema político que Usigli lleva a cabo con suma maestría dividiéndolo en tres: el tema de la política exterior de autodeterminación y no intervención de los pueblos (de más actualidad hoy en día que cuando la obra fue escrita); el tema de salvar el prestigio de la Revolución, que es repetición del tema de El gesticulador; y el tema de la crítica del error constitucional referente al poder presidencial mexicano. A este respecto, la constitución estipula una división de poderes que no se practica, pues el Presidente tiene en sus manos casi todo el poder en el gobierno; por eso existe la posibilidad de que se convierta en dictador, se enriquezca en el poder para luego convertirse en ex-presidente intocable y, por último, de que su poder absoluto le permita traicionar los intereses del país por intercambio de recompensa personal. En cualquiera de estas situaciones que aparecen en la obra, la única forma de eliminar al presidente es por la violencia.³⁸

La acción de Un día de estos... ocurre en el Palacio

³⁸ Ibid, pág. 158.

Nacional de la ficticia República de Indolandia (México). Todo el gabinete ha sido secretamente convocado con urgencia para una reunión a media noche; entre los presentes, la presencia de un desconocido llama la atención de los ministros. El presidente de la Suprema Corte de Indolandia preside la reunión y les comunica a los miembros del gabinete el asesinato del Presidente Matías; añade que la situación es desesperante pues también han muerto el Secretario y el Subsecretario de gobernación, los dos que constitucionalmente pueden reemplazar al presidente. El presidente de la Suprema Corte rehusa asumir la presidencia por su avanzada edad y por problemas de salud; por otra parte el Congreso está de vacaciones para elegir a un sucesor; así que les toca a ellos, allí reunidos, elegir al nuevo presidente. Rápidamente todos los Secretarios muestran sus ambiciones de ser el sucesor, pero los Presidentes de la Suprema Corte, del Congreso y del Partido Unico ya tienen a un sucesor que ellos deben ratificar, el Oficial Mayor. Todos los ministros protestan, pues consideran al Oficial Mayor un inferior, un simple burócrata sin título profesional. Finalmente, el gabinete acepta a José Gómez Urbina, el desconocido, "el ninguneado", como Pre-

sidente de Indolandia. La elección de Urbina está cuidadosamente planeada, pues el pueblo seguramente apoyará la elección de un simple ciudadano civil como Presidente, y al mismo tiempo, le será fácil al gabinete manejarlo como a un títere. Este primer acto concluye en el momento en que Urbina jura asumir la Presidencia de la República.

Segundo acto: tres meses después, en el mismo salón de Consejo, el nuevo Secretario de Gobernación presenta su renuncia a Urbina. El Presidente le había encargado la investigación del crimen de Matías y el Secretario le confiesa que aunque conoce los nombres y tiene las pruebas no se podrá nunca hacer justicia porque al procesar al homicida, por su prestigio, jerarquía y fortuna, se dañaría grandemente al gobierno revolucionario. Urbina invita a los presidentes del Congreso, del Partido Unico y de la Suprema Corte a que se instalen en su despacho particular para que puedan escuchar su entrevista con el embajador de Demolandia (Estados Unidos). Durante la entrevista el Embajador presiona a Urbina a convocar elecciones y de esta forma entregarle el poder a un militar; pues sólo un militar puede detener una infiltración comunista que llegara a afectar los intereses y las grandes inversiones de Demolandia. Urbina, sin agitarse, lo despide del país, rompiendo

así relaciones con Demolandia. Esta ruptura obliga a Indolandia a pagar un empréstito hecho con anterioridad. Urbina pide ayuda al pueblo y reúne parte del dinero y el resto se ve obligado a embargarlo de los ex-presidentes.

El tercer acto sucede dos días más tarde. La escena presenta la celebración por el triunfo económico de Indolandia que representa a la vez el derecho a su autodeterminación. Ahora sólo le queda a Urbina resolver el castigo al asesino del Presidente Matías y hacer elecciones. Urbina les dice a los ex-presidentes que uno de ellos es el autor del asesinato de Matías. Todos protestan menos Avalos. Urbina propone que el culpable debe confesar su crimen, pues de no hacerlo él lo llevará ante un tribunal y lo acusará y pone en manos del general Avalos el castigo del asesino; ambos saben que Matías era un hombre inmoral que, aparte de haberse apoderado de fondos públicos, se había vendido a Demolandia. El pueblo, lleno de júbilo, se reúne en la Plaza de la Constitución en espera del discurso presidencial. Urbina sale al balcón acompañado de su capitán de guardia personal y, en el instante en que se dispone informar al pueblo la verdad sobre Matías suena un disparo. Los miembros del gabinete apoyan a Urbina como dictador absoluto en el momento en que éste cae muerto.

Sus últimos deseos fueron que se acaben los traidores y tiranos y que no se haga de él otro mito, pues "los mitos son nuestros mayores enemigos". Al morir, Urbina se convierte en héroe y mártir y con su integridad y su muerte salva el prestigio de la Revolución. La historia se repite cuando al final todo se encuentra como en el comienzo; nuevamente los ministros disputan entre sí quien ha de ser el sucesor a la presidencia.

En Un día de éstos... vemos el esfuerzo de Usigli en combatir la corrupción política de México y de Hispanoamérica. La obra es esencialmente pesimista; en ella no se expresa o se apoya ninguna doctrina política que no sea la autodeterminación de los países. Nuestro autor expone situaciones o hechos con objetividad y lógica sin moralizar u ofrecer soluciones. Aparte de que la obra expresa tres temas importantes, su valor radica en mostrar cómo la maquinaria gubernamental se autodestruye. La honradez, irónicamente, es lo que envuelve a Urbina en el sistema y precisamente lo que lo lleva a la destrucción.

Peterson de Valero observa que Un día de éstos... combina la fantasía y la verdad y, que a través de la fantasía Usigli descubre los males básicos que existen en el sistema actual de gobierno sin verse obligado a recurrir

a hechos históricos o reales.³⁹ En esta obra se estudiará el modo como Usigli utiliza esa fantasía para alcanzar su objetivo de criticar las flaquezas del sistema. Por fantasía estudiaremos el uso del suspenso, la ironía, el artificio del asesinato y el juego de luces.

El suspenso se usa con el propósito de captar la atención del espectador desde el comienzo de la pieza y para caracterizar a los miembros del gabinete. Todos los ministros han sido citados, un domingo por la madrugada con urgencia para una asamblea secreta. La impaciencia que demuestran antes de la reunión los caracteriza como curiosos, perezosos y con falta de responsabilidad; el Secretario de Relaciones protesta que se le haya sacado de la cama a tan indiscreta hora; el Secretario de la Guerra está molesto por verse obligado a dejar a las señoras sin terminar el juego de canasta y el Secretario de Educación tenía que hacer otros planes más importantes y urgentes. Estos ministros, que carecen de nombres en la obra, son meras caricaturas que Usigli utiliza para caracterizar a los burócratas.

Reunidos con los ministros hay un ciudadano descono-

³⁹

P. de Valero, obra cit., págs. 153, 158.

cido que causa la curiosidad de todos. Es "el ninguneado" que ha estado esperando afuera. La ironía en la obra radica en que precisamente el individuo más insignificante, el menos capacitado es el elegido para Presidente de la República, y el que resulta ser un buen Presidente a quien lo sigue el pueblo y quien se propone ajusticiar a los asesinos de Matías. Usigli logra un efecto dramático cuando hace que Urbina al creer en la honradez y patriotismo de Matías jure hacer justicia. A Urbina se le asesina por dos razones: porque se propone perpetuarse en el poder hasta hacer justicia; y porque va a destruir el prestigio de la Revolución al confesarle al pueblo que el asesinato de Matías fue hecho por lealtad a la nación debido a la corrupción del difunto.

La otra ironía en la obra radica en que la misma situación del comienzo impera al final. Nada ha cambiado, pues como no existe sucesor los miembros del gabinete se disputan la presidencia.

El asesinato del Presidente Matías es el artificio de que se sirve Usigli para motivar la acción en la obra, y el asesinato de Urbina que deja la presidencia vacante otra vez, para terminar la pieza. Estos actos de violencia imparten el mensaje de que solo con la muerte se pueden

eliminar a los dictadores y malos gobernantes.

El último componente de la fantasía que encontramos en Un día de éstos... es el uso de la luz. Usigli utiliza la luz para crear una ilusión de realidad durante las entrevistas entre Urbina y el gabinete, y más tarde con los ex-presidentes; para justificar el paso del tiempo; y para cambiar el movimiento de la acción al final de la obra.

Después de terminar Urbina su entrevista con los Presidentes del Partido Unico, del Congreso y de la Suprema Corte ocurre un cambio de la luz, que se hace "opaca como acuosa o acuátil, para dar a las figuras una calidad de siluetas" (pág. 501). Con este cambio la escena recibe un tono de irrealidad y de penumbra. En medio de este ambiente el capitán se acerca al reloj y mueve las agujas hasta que dan las seis; los Secretarios de Hacienda, Economía y Guerra entran como siluetas y se sientan en la mesa de Consejo, Urbina los interroga sobre problemas relacionados con sus departamentos y ellos le dan sus informes.

Otro cambio de luces vuelve a crear otro paso de tiempo. El capitán vuelve a repetir el movimiento de las manecillas del reloj; esta vez Urbina pronuncia los nombres de los ex-presidentes y cada uno entra como silueta

acompañado con una campanada del reloj; con la última campanada la luz crece, toda la escena se ilumina y los ex-presidentes aparecen ya cómodamente sentados. En esta entrevista Urbina les cuenta a los ex-presidentes la situación por la que atraviesa Indolandia con respecto al pago del empréstito a Demolandia. Todos apoyan su decisión de liberar al país económicamente, pero cambian de opinión cuando Urbina requiere que ellos completen el dinero que falta para amortizar la deuda; como ellos no cooperan, Urbina se ve obligado a quitarles el dinero por la fuerza.

Finalmente tenemos el uso de la luz combinado con el juego de telones en el final de la obra. Con la subida y bajada del telón, más la ayuda de la luz se presenta una situación distinta en la escena. Al morir Urbina el telón desciende con lentitud y cubre la escena, donde hay un ambiente de solemnidad. Seguidamente el telón sube nuevamente y el cuadro en escena es más animado; ahora todos los presentes alaban la grandeza del gran mártir Urbina. Otra vez cae el telón, ahora más rápido, sólo para subir nuevamente y esta vez los ministros tratan la cuestión de quien sucederá al Presidente Urbina, puesto que el Secretario de Gobernacion había renunciado.

Mientras resuelven ese problema el telón descende más rápido que con anterioridad, para levantarse nuevamente por última vez; en éste último cuadro se ve a todos los miembros del gabinete disputándose entre ellos quien será el próximo Presidente de la República.

En Un día de éstos... Usigli ha usado la fantasía para no tener que apegarse a acontecimientos históricos y poder así presentar su visión política de México. En la obra no se trata de resolver ningún problema político o de apoyar un sistema político en particular, y hallamos en ella simplemente la presentación de un país que no llega a encontrar sus propios valores debido a defectos tradicionales. La obra expone que cada pueblo tiene el derecho de autodirigirse y no limitarse tratando de seguir la ruta de otras naciones. Cada pueblo tiene tradiciones que marcan su individualismo y su meta es la búsqueda del verdadero carácter nacional, sin tratar de reprimirlo o moldearlo para que se parezca al carácter de otro país.

En esta obra también se alude a salvar el prestigio de la Revolución, ocultando los defectos de sus líderes. Por último se expresa la fuerza del presidencialismo. El presidente se convierte en dictador y en un acaudalado por su control de la política y la única forma de derro-

tarlo es por la violencia. La obra es pesimista, pues hace ver que inevitablemente la historia se repite y la maldad y la corrupción subsisten.

Conclusion

En las cuatro obras estudiadas, Usigli no tiene la intención de reformar la situación política de México, sino de presentar el fracaso de la maquinaria política tal y como él lo siente. Cuando nuestro autor analiza al mexicano y se burla de él lo hace con el propósito de escribir "un teatro para caníbales en el que el mexicano se devore a sí mismo por la risa, por la pasión o por la angustia, pero que siempre, como la familia, cene en casa".⁴⁰

Usigli es el creador en México de un teatro socio-político en el cual el autor está comprometido a presentarle al pueblo las "verdades" según él las concibe; pero ante todo el autor está comprometido con el teatro mismo y quiere comunicar al público el sentimiento de su indignación. Por eso a través de "finales inmorales y desazonantes, pero históricos", Usigli espera que el pueblo

⁴⁰"Prólogo a Un día de éstos... ms. (1953-1959) P. de Valero, obra cit., pág. 162.

mismo proteste indignado; desmienta su obra al gritar: "Yo soy de otro modo".⁴¹ Así, por medio de la frustración individual cada persona puede escoger libremente la forma de vida que guste; y con esta libertad, al darse cuenta de sus limitaciones, evolucionar humanamente y escoger una vida mejor.

La indignación de Usigli se enfoca contra la desorganización social del país; es una "indignación de ser pensante frente al caos de sangre y demagogia ahondado en nombre de la revolución".⁴²

En las obras escogidas para analizarlas en este capítulo podemos ver que en Noche de estío el militarismo triunfa ante la debilidad y cobardía de los civiles; en La última puerta la mala práctica de la antesala política triunfa sobre la vida humana; en El gesticulador, la doble muerte de César Rubio salva a la Revolución de morir por la traición y la demagogia; y en Un día de éstos..., como en El gesticulador el prestigio de la Revolución se antepone sobre la verdad.

La obra de Usigli representa la lucha por forjar un

⁴¹"El gran teatro del nuevo mundo", Prólogo a Los fugitivos ms. P. de Valero, obra cit., pág. 198.

⁴²Ibid., pág. 198.

teatro de "verdad" para México, pues solo así un pueblo puede eliminar y tratar de no repetir sus mismos errores. Cuando Usigli salva el teatro está salvando a México; por esta razón, según Usigli, el teatro debe abrirse como una herida para que las inhibiciones, represiones, silencios e inferioridades de una "raza en proceso de crearse a sí misma, todos los sentimientos perdidos, corrompidos en la oscuridad extraña de una nacionalidad entre dos sombras pueda, al fin, respirar por la herida".⁴³

⁴³"Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática", obra cit., pág. 251.

CAPITULO IV

LAS PIEZAS PSICOLOGICAS

Este capítulo servirá para estudiar cinco obras selectas de tema psicológico, escritas entre 1936 y 1968: El niño y la niebla (1936); Aguas estancadas (1938); Sueño de día (1940); Mientras amemos (1937-1948); y El caso Flores (1968); dos de estas obras, Sueño de día y El caso Flores constan de un acto.

Al observar la producción total de las obras de Usigli percibimos que nuestro autor se ha interesado, como confirma Vera F. Beck, "en la psicología del hombre moderno, con los problemas que atormentan el alma humana, hasta convertirse en estados de introspección psicopáticos o conducir al borde de la locura".¹ Este interés hacia la psicología y hacia el análisis de la profundidad del alma humana llevan a Usigli a adentrarse en la personalidad y en el comportamiento de sus compatriotas, para luego caracterizarlos y expresarlos como personajes de sus obras. Así pues, en este capítulo se estudiarán en

¹Vera F. Beck, obra cit., pág. 370.

cada obra, la fantasía y los elementos anormales que colaboran en la formación de la pieza; estos elementos son la locura hereditaria, el hipnotismo, el uso del tiempo, la brujería, la doble identidad, la impotencia, la ceguera de Fausto, la doble personificación, el retroceso psíquico, el trauma y la soledad.

El niño y la niebla (1936)²

Con El niño y la niebla, que trata de la locura hereditaria, Usigli se sale de la temática política y se adentra en el campo psicológico que alcanza mayor universalidad humana. Nuestro autor comenta que la razón por este cambio temático se debe a su interés en los temas de locura e interés en las piezas psicológicas de escritores como Dostoievski, Stendhal, Ibsen, Strindberg, Shaw y Lenormand. Usigli no niega la influencia de Ibsen, Strind-

²Ver el Capítulo I de Las conversaciones con Rodolfo Usigli. Durante esta entrevista Usigli confiesa que el caso que trata esta obra sucedió en California. Usigli atribuye el éxito de esta obra (representa el triunfo mayor de taquilla que Usigli ha experimentado a través de su larga carrera como dramaturgo. La pieza fue representada 450 veces durante un período de ocho meses y cerró en pleno éxito) a que ella pertenece al teatro de caracteres; éste estilo teatral posee un interés primordial en el público mexicano, tan apasionado por las personalidades. Rodolfo Usigli, El niño y la niebla, "Apostilla" (junio de 1951), México, 1951, pág. 106.

berg y Lenormand en su pieza; y señala que la constante preocupación hacia los problemas patológicos en el personaje de Marta, recuerdan a los tres autores que son considerados como los fundadores del drama introspectivo moderno.³

Valero cree, de acuerdo con Rivas Xerif, que la influencia de Ibsen está en el parecido del tema de la locura hereditaria que se observa entre Espectros y El niño y la niebla; sin embargo, mientras en Espectros el padre causa la enfermedad del hijo, en El niño y la niebla la herencia de Marta es la causa del problema de Daniel. En Espectros no se llega a saber si la señora Alving destruye a su hijo para librarlo de su mal; en la obra de Usigli, Marta planea la muerte de su esposo y al fallar el plan permite que Daniel se suicide para conseguir su propia liberación.⁴

Sin embargo, el tema de la locura hereditaria que aparece en El niño y la niebla es original del autor, pues se lo sugirió una novia norteamericana en 1934 mientras él estudiaba en la Universidad de Yale; en la historia que dicha señorita le contó la madre del niño logró que éste

³P. de Valero, obra cit., pág. 163 (Carta de Usigli del 23 de agosto de 1964).

⁴Ibid, págs. 165-166.

diera muerte a su padre durante un lapso de sonambulismo, y sólo por la perspicacia del jurado se logró poner en claro los hechos y ajusticiar a la culpable.⁵ La idea de situar la acción en 1920, a raíz del asesinato de Carranza, aclara Usigli, le vino de la obra Decade, de una compañera estudiante en Yale, Marion Hazard, quien sitúa su obra partiendo de la muerte del Presidente Harding.⁶ Después de informar sobre la sugerencia temática y la indicación de situar la acción en una época determinada, Usigli, quien considera su obra un mero ejercicio, añade:

El niño y la niebla con toda su penetración en ciertas manifestaciones del alma, la sensibilidad y la mente humanas; con toda su mexicanidad nacida de una nostalgia en perspectiva de ausencia, no es sino un ejercicio de estudiante. Ejercicio riguroso, exhaustivo, a cuyo servicio se pusieron todo el entusiasmo y toda la energía de la juventud. Ejercicio profético y adivinatorio por cuanto, sin experiencia conyugal aún, pude internarme en los más oscuros rincones de la convivencia matrimonial y expresar el desgarramiento de los seres no identificados que deshacen la vida en una mala inteligencia. Pero ejercicio, en suma.⁷

Tal vez tenga Usigli razón de que su obra fue sólo un ejercicio de estudiante; pero en fin de cuenta el triunfo

⁵"Apostilla", obra cit., pág. 106.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

teatral y de taquilla de El niño y la niebla prueba que es una obra de gran relieve; este triunfo constituye para Usigli "un primer elemento de fé en el nacimiento de un teatro mexicano"⁸

La acción de la obra se desarrolla en la sala de la casa del arquitecto Guillermo Estrada en la ciudad de Durango. Es el 21 de mayo de 1920 y acaban de asesinar al Presidente Venustiano Carranza. La muerte de Carranza le trae nueva esperanza a Guillermo, quien por haber sido partidario de Madero no tuvo oportunidades durante el régimen carrancista. Su sueño de construir edificios y de dirigir obras de construcción en la capital parece convertirse en realidad con el cambio de presidente; pero ese ideal de Guillermo encuentra oposición con su esposa Marta. Guillermo ignora que Marta no ha querido nunca regresar a la ciudad porque le trae recuerdos de la locura hereditaria de su hermano y su madre, ambos muertos. El pánico hacia la locura ha hecho de Marta una mujer frustrada y consumida; ella teme que Daniel, su hijo, haya heredado la locura, y que es posible que ella también se vuelva loca. Mauricio Dávila, solterón de 37 años y ami-

⁸ Ibid, pág. 108.

go de la familia, está enamorado de Marta, para quien él representa un escape que le permite abandonar su casa y a su esposo e hijo; pero ante nada un escape de la locura.

En el segundo acto se observa que las relaciones entre Daniel y su padre han cambiado, pues el niño no parece simpatizar tanto con su padre. Una noche el niño se encamina hacia el cuarto de su padre en estado de sonambulismo; pistola en mano él se para detrás de su padre en el momento en que se despierta; al darse cuenta de lo que iba a hacer el niño sale corriendo y se suicida en el pasillo.

En el tercer acto Marta le confiesa a Mauricio la verdad acerca de la muerte de Daniel. Ella le sugería a Daniel, mientras dormía, el odio contra su padre y, un día lo envió a matarlo en estado de sonambulismo. El odio de Marta hacia su esposo e hijo se ha debido a su propia inseguridad de volverse loca. Marta le dice a Mauricio que el odio que sentía por Guillermo desapareció después de la muerte de Daniel, pues eso le hizo darse cuenta de que ella no era la loca; al sentirse libre de esa fobia, Marta decide quedarse al lado de su esposo Guillermo.

Al observar la estructura de la obra notamos que es-

ta pieza revela los antecedentes de la trama en el acto final; al respecto Usigli mismo señala que el interés que esta obra tiene para el estudioso del teatro radica en que el tercer acto fue escrito antes que los dos primeros; el tercer acto lo escribió el día 16, el primero el día 26, y el segundo el día 29 de febrero de 1936.⁹

P. de Valero indica que "el tercer acto tiene los rasgos de un primer acto en cuanto contiene los antecedentes de la trama y de la protagonista principal"; al respecto, Usigli le explicó en una carta a Valero que la idea de comenzar a escribir con el acto final la tomó de un dramaturgo francés del siglo XIX que practicó ese método varias veces o como rutina general de trabajo.¹⁰ Lo cierto es que el resultado de este método utilizado por Usigli ayuda a mantener en suspenso al espectador quien no puede unir los cabos sueltos sino hasta casi al final de la obra.

Con el propósito de lograr la intensidad emotiva de sus personajes y de lograr la trama, Usigli utiliza los siguientes elementos que denominamos fantasía: la locura

⁹ Ibid, "Noticia" pág. 11

¹⁰ P. de Valero, obra cit., pág. 167.

hereditaria, la locura de Daniel, el hipnotismo, el tiempo y la brujería.

La locura hereditaria constituye el eje alrededor del cual se desarrolla la acción. El comportamiento neurótico de Marta proviene del sentido de culpabilidad y represión que la posee desde su niñez. Al verse amenazada con tener que partir a la ciudad decide eliminar a su esposo y prepara a Daniel como homicida. El temor que ella siempre ha sentido hacia la locura le empuja a desear la muerte de su hijo en vez de verlo hospitalizado como una víctima más de la herencia familiar. La muerte de Daniel libra a Marta del terror de creer que ella ha heredado la demencia.

Desde la noche que se mató Daniel sé que no estoy loca, Mauricio. Cuando lo vi acercarse la pistola me clavé las uñas en las manos, apreté los dientes, pensé que ya no tenía remedio, que había llegado mi hora. Pero él disparo y yo sentí que respiraba más libremente. Comprendí, hasta ese momento, que el loco era él. No yo. Y que era mejor que se matara... mejor que el manicomio, (pág. 488).

El deseo de Marta al procurar la muerte de Guillermo, su esposo, se explica por el pánico de no querer regresar a la ciudad, que le recuerda la locura hereditaria de su familia. "Mi madre estaba loca, Mauricio. Mi hermano

estaba loco. Toda mi familia es de locos" (pág. 487).

Su hermano fue loco desde niño; su madre, en cambio, se fue empeorando progresivamente; la demencia gradual la hacía pasarse el día paseando en calandria, e invitando a los cocheros a comer; también les regalaba ropa y paquetes de cigarros. Hasta que un día llegó al extremo de prenderle fuego a la casa (pág. 487).

Consciente del peligro hereditario de la familia, Marta, durante su vida, ha querido huir de sí misma, obsesionada con la locura de su familia. No quiso ir a Europa por temor de volverse loca en un país extranjero. En México se hacían la vida imposible ella y su hermana; se espiaban siempre para ver los síntomas del mal de la otra. Siempre que la gente se fijaba en ella en la calle, corría a mirarse en un espejo para cerciorarse si había llegado su momento o no (pág. 487).

Después de la muerte de Daniel, Marta decide permanecer al lado de su esposo, a pesar de que no lo ama; ella se responsabiliza por haber destruido su vida, y hasta por haberle quitado a su hijo (pág. 489). Es pues, la tragedia lo que paradójicamente llega a unir las vidas de los esposos.

La locura de Daniel tiene la doble función de probar la locura hereditaria y de producir el desenlace trágico en la pieza. Daniel, como posible heredero de la demencia causa el conflicto de Marta ("Daniel me causo horror desde que nacio", pág. 487). El joven físicamente manifiesta cierta predisposición a la locura; tiene 15 años de edad, su aspecto es pálido y delgado con grandes ojos y cabellos lacios y revueltos; su voz, propia de un adolescente, está cambiando, "a veces habla fino y fresco como un niño; otras su voz se ensombrece, es ronca y opaca, desagradable;" su carácter es sombrío, duerme mal y carece de apetito; y su temperamento se observa en ocasiones desequilibrado, furioso, fastidiado, seco y aniñado (págs. 447-449). La demencia de Daniel se observa en un desarrollo paulatino a través de la obra; pues su palidez va aumentando y se va viendo cada vez más desmejorado en el transcurso de la pieza. Los accesos de cólera reflejan también su condición mental.

Sin lugar a duda el punto de mayor tensión dramática en la pieza ocurre hacia el final del segundo acto, cuando Daniel, en estado de sonambulismo se despierta antes de asesinar a su padre y luego se suicida. Este suicidio de Daniel, según Ellis D. Williams, es el comienzo de una de-

mentia praecox, locura que se observa a través de la obra, en su falta de apetito, sonambulismo y manifestaciones extremas en su caracter y en su comportamiento.¹¹

Usigli se sirve de dos personajes para confirmar, por medio de sus declaraciones, la abnormalidad de Daniel: su profesor y Felipe, su compañero de escuela. De acuerdo con lo que señala el profesor, Daniel era un muchacho muy inteligente aunque carecía de disciplina y estabilidad emocional; era muy sensitivo y callado y, por cualquier cosa de muchachos perdía el equilibrio; pero su abnormalidad radicaba en una constante variedad de temperamento que lo hacía un joven raro y desconcertante.

El personaje de Felipe le sirve a Usigli para corroborar el comportamiento abnormal de Daniel y, también para establecer un equilibrio en la pieza; este equilibrio sirve para contrastar a los dos niños por medio del dialogo y para ilustrar la demencia de Daniel desde el plano de igualdad que existe entre dos condiscípulos que, aunque asisten a la misma escuela, comparten el mismo grado escolar, tienen la misma edad y charlan a menudo, viven en dos mundos diferentes; pues en contraste con el temperamento más ecua-

¹¹ Ellis E. Williams, A Study of the Abnormal Characters in the Early Plays of Rodolfo Usigli. (Georgia, 1966), pág. 9

nime y racional de Felipe, Daniel se manifiesta variable y violento y muestra tal agresividad y obsesión en sus polémicas sobre los "matados" y el derecho de matar, que esta obsesión lo llevó hasta el suicidio.

El otro elemento de la fantasía que estudiaremos en la obra es el hipnotismo. La hipnosis es importante en la estructura de la trama porque produce la tensión dramática de la pieza y, le permite a Usigli culminar su tragedia. Marta tuvo la idea de hipnotizar a Daniel una noche en que vio al niño levantarse y caminar mecánicamente en estado de sonambulismo. Daniel, aunque dormido, la obedecía; por medio del diálogo se revela la sumisión del niño hipnotizado:

Marta.-- ¡Daniel! ¡Daniel!

Daniel.-- Mande

-- ¿A dónde vas?

-- A la escuela

-- ¡Daniel!

-- Mande

-- Deja esos libros

-- Está bien (lo hace)

-- Deja tu gorra (Daniel obedece). Ahora ven acá. Es de noche, Daniel. Es de noche. Repítelo.

-- Es de noche

-- Debes dormir. Acuéstate a dormir.

Debes dormir

-- Debo dormir (págs. 459-460).

El comportamiento de Daniel cambia a partir de las sugerencias post-hipnóticas a que Marta lo somete. Desde esa

noche en que Daniel la obedeció dormido, Marta empezó a "prepararlo". Esta preparación consistía en esperar pacientemente todas las noches en la recámara de Daniel hasta que se levantara dormido para adoctrinarlo negativamente contra su padre, hasta indicarle una noche que lo mataría (págs. 485-486).

Es así como la abnormalidad de Daniel no solo se refleja mediante su extraño comportamiento de día, sino también por medio de su sonambulismo, que se considera un síntoma de histeria; además el sonambulismo es un suceso común de la niñez y la adolescencia y representa la manifestación de un desajuste de la personalidad.¹² Teatralmente hablando, el sonambulismo produce una rareza fantástica en la obra; como escribe W. P. Scott "the bizarre sleep-walking of a boy who is completely out of touch with reality adds an ultramundane strangeness to the play. Futility is the mortar with which El niño y la niebla is constructed."¹³

El interés de Usigli por apegarse a la irrealidad de los hechos -según están representados- se manifiesta en la

¹²The Columbia Encyclopedia en un volumen. Segunda edición, (New York, 1950), pag. 1835.

¹³W. P. Scott, obra cit., pag. 65.

discrepancia que existe entre las fechas cuando ocurren los acontecimientos y lo que otros personajes indican. El profesor de Daniel, sin hacer referencia alguna al tiempo, expresa que el niño ha actuado siempre de una forma anormal; sin embargo, Felipe y Guillermo, el padre de Daniel, observan un cambio en el comportamiento del niño desde un tiempo definido; Felipe lo ha notado cambiado desde hace dos semanas; mientras Guillermo afirma que su hijo lo ha dejado de querer desde hace un mes. La discrepancia en el tiempo radica en las fechas que cada uno da en contraste con lo que Usigli señala en la obra: el primer acto tiene lugar el 21 de mayo de 1920, y el segundo acto el 27 de mayo del mismo año. Solo han transcurrido seis días desde el final del primer acto, en que Marta comienza a hipnotizar a Daniel, hasta el momento en que el niño se suicida en el segundo acto. Por lo tanto, las fechas que nos indican Felipe y Guillermo no concuerdan con los hechos (pág. 480 y 483).

Por último consideraremos la alusión que se hace a la brujería en la obra. La brujería es otro elemento de que Usigli se sirve para darle a la obra un sentido de irrealidad. Guillermo acusa a Marta de haber acudido a las brujas para prevenir el embarazo y señala a Torreón, Gua-

najuato y Zacatecas (pág. 468). Estas ciudades son conocidas por el pueblo mexicano como lugares en que se practican trabajos de hechizo y de brujería.

El niño y la niebla, como pieza de poca acción, es más bien un estudio de caracteres donde se trata de personajes neuróticos o patológicos. Sin haber estudiado psicología, Usigli puede caracterizar a sus personajes anormales de manera verosímil. Con mucha habilidad nuestro autor logra crear un conflicto familiar causado por el pánico que la protagonista le tiene a la locura. Mediante la fantasía se ha estudiado la caracterización de la locura y el hipnotismo que produce la intensidad dramática en la pieza.

Mientras Amemos (1937-1948)

Mientras amemos es una obra melodramática en que se trata la profundidad de la mente humana en momentos de desesperación y de tensión. Para Sheridan esta obra difiere de otras escritas por Usigli en trama y técnica. Nuestro crítico señala la relación de esta obra con las obras de los románticos: contiene el dinamismo de Zorri-lla sin carecer de verosimilitud y, al mismo tiempo, es

imaginativa sin alejarse de la realidad mexicana. Según Sheridan, Usigli crea una trama "with almost mathematical precision, builds up a plot in mounting intensity until the suppressed animation breaks out in the last of the third act."¹⁴ La trama logra sostener el suspenso durante los tres actos de la obra. Esto lo logra Usigli al omitir antecedentes sobre los personajes y sobre situaciones pasadas; y como todo queda explicado a medias, el lector se mantiene confuso y lleno de curiosidad. En relación con la técnica de Usigli, P. de Valero opina que "cada escena es una bomba de hechos y emociones que crea una nube tan espesa que no se logra definir la primera cuando viene la segunda y la tercera. Y ese bombardeo continúa por toda la obra, amontonando enigma tras enigma, aumentando intensidad y suspenso hasta dejar completamente exhausto al lector."¹⁵

¹⁴Sheridan, obra cit., pág. 151-152. En su estudio este crítico conjetura y generaliza que: "Like the other plays of Usigli, Mientras amemos is Mexican. The dialogue is typical even though the action is strange and unusual. The characters are convincing, especially Martina. There must be hundred of devoted servants like her in México. The delineation of Fausto is good. Usigli has observed more than his share of brokendown actors".

¹⁵P. de Valero, obra cit., pág. 173.

La intención de Usigli al escribir Mientras amemos fue simplemente la de hacer un estudio de intensidad dramática, teniendo en cuenta la opinión de Bernard Shaw de que "lo esencial (en la composición dramática) consiste en dialogar y lo demás viene por añadidura."¹⁶ (Usigli demoró once años en concluir la obra debido a que una vez terminado el primer acto lo guardó por ese largo tiempo). Terminó la obra por deseo de comprobar si había logrado su propósito original de sostener a través de la obra la "intensidad dramática".¹⁷

Según P. de Valero, Usigli alcanza un éxito completo al lograr la intensidad dramática que se propuso, pues la obra "contiene los elementos necesarios para mantener la atención y el interés del lector a tal punto que no puede dejar de leerla hasta terminarla."¹⁸

La obra no se ha estrenado, según la opinión de algunos críticos, la razón se debe a lo difícil que es encontrar dos actores que se asemejen en la voz y en la fisonomía, y también porque la pieza se desarrolla en la penumbra.¹⁹ A este respecto, Usigli cuenta la reacción

¹⁶ Ibid., pág. 169

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid., págs. 169-170.

¹⁹ Ibid., pág. 173.

del público ante la lectura de la obra.

Una lectura ante 50 o 60 personas resultó inútil, pues lo que preocupó a la mayoría de mis oyentes fue que todo pasa a oscuras, cosa antiteatral, según muchos, o bien el problema de encontrar dos actores lo bastante parecidos entre sí, o en fin, para los más penetrantes, si estaba o no claramente planteado el problema de la incapacidad de engendrar, ó de la impotencia general, a los 38 años, del disipado y desagradable Bernardo.²⁰

Igual al público de que habla Usigli, Valero también hace hincapié en las dificultades de representar esta obra: En una carta de Usigli a Valero, nuestro autor le argumentó que la obra no presenta problema para su representación, y que todo puede resolverse técnicamente:

Conviene que tenga usted presente que la sombra en Mientras amemos es sombra convencional, escénica, no real, y se resuelve con lo que los técnicos llaman luz negra. Y también que yo señalo que en Inglaterra y los Estados Unidos se pone la Comedy of Errors con dos parejas de gemelos, que son actores preparados escénicamente para asemejarse en figura, fisonomía, gesto, voz y movimiento. Yo no pido cosas absurdas, creo.²¹

²⁰ Ibid., pág. 175.

²¹ Carta del autor a P. de Valero del 23 de agosto de 1964. Ibid, pág. 173. Continuando la polémica, Valero le contestó a Usigli que estaba de acuerdo en cuanto al uso de la luz negra, "pero que no podía compartir su opinión sobre los actores: Creo que en el caso de la Comedy of Errors, el público no pide tanto realismo, ni es necesario. Las comedias de Shakespeare no pre-

La trama de Mientras amemos es la historia de dos hombres opuestos en personalidad y sentimientos, pero parecidos en lo físico y en la voz. Bernardo de niño odió a sus padres, y su hostilidad se desplazó contra su nana Martina. De adulto la crueldad contra Martina aumentó al punto de atacarla verbal y físicamente. Bernardo vive con Martina, quien ahora es su criada y se le han presentado problemas económicos. Por eso él se casó con Flora, mujer joven y rica, ansioso de heredar una fortuna que la joven recibirá si logra tener un hijo dentro de un año. Bernardo, que por los excesos de su vida no puede engendrar hijos, se ha encerrado en su biblioteca desde la noche de su boda, tres meses antes. Fausto, antiguo amigo de Bernardo, quien en una época fue actor de renombre, es ahora un fugitivo perseguido por los cobradores de deudas de juego y narcóticos. Como último recurso, Fausto acude a la ayuda de su viejo amigo Bernardo, quién ve en Fausto la oportunidad de resolver el problema de la herencia.

tenden ser realistas, y basta que los personajes se vistan iguales y que se parezcan en cuanto a estatura y peso. Pero en Mientras amemos estamos frente a una obra contemporánea que no es una comedia y donde los "gemelos" no pueden vestirse iguales todo el tiempo. El realismo es indispensable en este caso si se va a lograr la propuesta 'intensidad dramática'. Si el público no puede creer absolutamente en el parecido de Bernardo y Fausto, pienso entonces que tampoco aceptará que la esposa y la criada enamorada de Bernardo lo hagan" (pág. 173-174).

Recordando que en su juventud la gente los confundía, Bernardo accede a ayudar a Fausto con la condición de que se haga pasar por él durante tres meses. Bernardo confía que una vez solos, Fausto conquistará a su mujer y le hará un hijo que le dará los derechos a la herencia. En su conversación con Bernardo, Fausto le confesó que solo ama a una mujer que ha perdido de vista y que solo ella puede salvarlo. Fausto ya actuando en su papel como Bernardo, reconoce en la voz de Flora a aquella mujer a quien él ama por mucho tiempo en silencio. Esta sorpresa le produce a Fausto una ceguera psicósomática antes de ver a la joven. La ceguera de Fausto le causa piedad a Flora, quien perdona los desagrazos de su marido de no dejarse ver desde la noche de la boda. En los meses en que están juntos, Fausto le cuenta a Flora los detalles del primer encuentro, por lo que Flora se asegura de haberse casado con el hombre de quien se había enamorado. Por eso cuando Bernardo se apresta a reasumir su identidad, Flora no lo reconoce como su esposo, pues era Fausto y no él a quien ella amó desde aquel encuentro y con quien ella pensaba casarse. A pesar de Bernardo, Flora decide marcharse con Fausto, a quien estima como a su verdadero esposo.

En Mientras amemos hallamos dos aspectos en el tema del amor. Por un lado tenemos el amor que redime y salva (Fausto y Flora), por otro lado, tenemos el amor que destruye, como es el caso del amor de Martina hacia Bernardo. La intensidad dramática se logra también por medio de otras pasiones fuertes que se encuentran en los personajes, como el odio, la envidia, el desprecio, la ambición y el chantaje. Pero el mensaje de Usigli en la obra es la redención de Fausto por medio del amor redentor de Flora, quien en efecto se había casado con Bernardo al creer que él era Fausto. En el matrimonio de Flora y Bernardo no existe el amor, pues ella no lo ama desde que supo que él no era quien ella pensaba. Bernardo tampoco ama a Flora y solo se interesa por la herencia. En esta pieza observamos que Usigli desarrolla su obra haciendo uso de situaciones que él crea, y que denominamos fantasía, para exponer la grandeza del amor. Así pues se estudiará por fantasía: la impotencia de Bernardo, el uso de la doble identidad, la ceguera de Fausto y la voz de Flora.

Aunque la obra ofrece escasos detalles sobre los padres de Bernardo, sabemos que de niño Bernardo desarrolló una personalidad hostil, agresiva y destructiva como pro-

ducto de la falta de afecto, rechazo e inseguridad de sus dos padres. Esta situación hizo que el niño se acercara a su nana Martina, quien a pesar de los maltratos e injurias del travieso niño, lo llegó a querer hasta el punto de no desear casarse para estar sólo con él y poderle dedicar su cuidado y su vida. Martina siguió cerca de Bernardo en la capacidad de criada después que éste se hizo hombre, y se sometió a los maltratos y desprecios de una manera casi masoquista.

Usigli utiliza la relación entre Bernardo y Martina para sugerir la causa de la impotencia sexual en un hombre de menos de cuarenta años y también para motivar los acontecimientos entre Fausto y Flora. Esta impotencia de Bernardo se debe a un sentido de culpabilidad suya por haber impedido el nacimiento del hijo que tuvo con Martina, quien después siente un "complejo de Electra" hacia Bernardo ("¿No comprendes que eres como mi hijo? ¿Cómo el hijo que no me dejaste tener cuando..." pág. 582).²²

²² Ellis E. Williams indica que Bernardo: "overwhelmed by repressed anxiety because of his strange affair with Martina, Bernardo suffers a type of conversion hysteria that renders him sexually impotent." E. E. Williams, obra cit., pág. 24.

El uso de la doble identidad aparece en El gesticulador y en Aguas estancadas. En estas obras, como en Mientras amemos, la ambición y el chantaje empujan a los personajes a usar la doble identidad. En Mientras amemos Usigli utiliza primeramente la impotencia de Bernardo como una situación que justifique el cambio de identidad. Una vez que esto está aceptado, Usigli inventa el truco del parecido entre Fausto y Bernardo y la previa liga de amor que ya existía entre Flora y Fausto. Ironicamente el burlado en la obra resulta ser Bernardo quien al reasumir su identidad descubre que su plan de que Fausto le engendre un hijo a Flora resulta frustrado, pues Fausto se niega a tocar a Flora. Esta confiesa haberse dado cuenta de la doble identidad, y también lo hace Martina.

La ceguera dramática y psíquica de Fausto en la obra también forma parte de la fantasía. Usigli utiliza la ceguera, como parte del papel que Fausto desempeña al hacerse pasar por Bernardo, para justificar los tres meses de encierro que éste se impuso, debido a su impotencia, desde la noche de boda. Pero aparte de la ceguera dramática de Fausto, Usigli utiliza la ceguera psíquica para

indicar que el amor es lo único capaz de redimir al desconsolado Fausto. El oftalmólogo que ha examinado y analizado el caso de Fausto durante un período de tres meses diagnostica que la ceguera es psicósomática y que solo un psiquiatra lo puede curar. El doctor afirma que no se trata de un fingimiento, sino que la ceguera es el resultado de un estado neurótico, propiamente histérico, obra de un acto de voluntad (pág. 603). Después de su examen y del diagnóstico, el oftalmólogo recomienda un tratamiento psicoanalítico que lleve a Fausto al mismo estado de excitación nerviosa que le ocasionó perder la vista. También le aconseja a Flora que le hable a Fausto con ternura, comprensión y amor para poner en juego los resortes de la voluntad de éste y reorientarlo hacia el deseo de volver a ver (pág. 604).

Esta ceguera psicósomática de Fausto es producto también de su sentido de culpa. El no quiere verse a sí mismo para no enfrentarse con su ego, pues se ha dedicado al juego y al vicio y por un complejo de culpa, se autoimpone el castigo de la ceguera: "He triunfado, Flora. Mírame a los ojos. He triunfado sobre mi maldad, sobre mi vanidad. Puedes pasar tu mano frente a ellos.

Házlo. (...) No tengas miedo decirlo: estoy ciego Flora." (pág. 600). Justamente la obra termina con una nota optimista; el amor de Flora salvará a Fausto de su autodestrucción moral y física. Fausto volverá a ver gracias a la comprensión, aceptación y amor de Flora: todo sera posible "mientras amemos".

Por último estudiaremos la voz de Flora como elemento de la fantasía. Usigli utiliza la "voz de Flora" para facilitar que Fausto la identifique sin tener que verla, puesto que la escena se desarrolla en la oscuridad del recinto. También la voz sirve de símbolo de redención en la vida de Fausto. Desde que Fausto escucha la voz de Flora por primera vez en Suiza, siente que ella es su salvación. La voz de Flora también se utiliza en la obra para persuadir a Fausto a que acepte la proposición de Bernardo de que asuma su identidad. Fausto acepta actuar el papel de Bernardo porque piensa que es la última oportunidad en su vida de estar cerca de Flora y, por lo tanto, de salvarse de morir como un pecador. De aquí en adelante la voz de Flora estimula a vivir y le brinda esperanza de rehabilitarse a Fausto, quien aunque ciego, la ve a través del sonido de su voz.

Es tu voz --que no me deja oír lo que dices. Es una voz tan extraordinaria, tan juvenil, tan musical, tan fresca, Llegué a tener miedo de no volver a oírla nunca. Tu voz es lo más claro de ti, lo que te expresa mejor como eres (...). Eres el único sentido de mi vida y no puedo dejarte ir otra vez, perder tu voz de nuevo ¿entiendes? (págs. 594-595).

Usigli utiliza los cambios repentinos de escena que ocurren con la entrada y salida de los personajes. La obra comienza con el encerramiento de Bernardo en la biblioteca. El enigma de su encierro va creciendo en intensidad a medida que los personajes van revelando aspectos de la trama, que lejos de aclarar lo que sucede, contribuyen al suspenso y curiosidad que siente el espectador.

En la obra los elementos que constituyen la fantasía (la impotencia de Bernardo, la doble personificación, la ceguera de Fausto y la voz de Flora), se prestan para crear la intensidad dramática entre los personajes porque constituyen una parte primordial en la caracterización de la psiquis de estos. Sheridan resume la obra de la siguiente manera: "Mientras amemos is a play of atmosphere as well as character. An air of mystery is built up in the first act and carried to the final curtain. Usigli repeats this experiment in Aguas estancadas which he was

writing in the same period."²³

Aguas estancadas (1938)

(Pieza melodramática en tres actos)

Aguas estancadas representa en la totalidad de las obras de Usigli un intento de hacer teatro melodramático. La década de 1930 a 1940 fue la época en que Usigli se dedicó a la exploración del melodrama, con el propósito de educar al público y atraerlo por esta vía del melodrama hacia el drama.

En los años 1934 a 1938 me interesó vivamente (aficionado al fin a la literatura policíaca) introducir en la producción teatral de México el melodrama, forma o fórmula casi completamente inexplorada entre nosotros hasta entonces... Abordé el problema especialmente por considerar que el estreno frecuente de melodramas de autores mexicanos podía empezar a atraer al público a las salas y prepararlo para aceptar cosas más nobles, o más pretenciosas en el futuro.²⁴

Usigli define el melodrama original como una acción acompañada de música instrumental; los personajes que apa-

²³G. J. Sheridan, obra cit., pág. 153.

²⁴P. de Valero, obra cit., pág. 175.

recen en este estilo dramático son tipos superficiales que representan al héroe, la heroína y al villano. Los temas que se utilizan para el melodrama son: asesinatos, venganzas mentales, odios activos, etc. El melodrama moderno, sin embargo, ha evolucionado hacia lo psicológico.²⁵

El tema de la obra refleja la fascinación que siempre tuvo Usigli por el problema del tiempo y la memoria. Este tema, según Usigli, se asemeja al de dos obras de teatro extranjero: Enrique IV (1922) de Pirandello ("inspiradora tangencial quizás, o indirecta parienta rica de Aguas estancadas"); y Castillo de Suecia (1959) de Francoise Sagán, posterior a la obra de Usigli.²⁶ Carlos Solórzano añade que hay también un parecido entre Aguas estancadas y Leocadia (1939) de Jean Anouilh.²⁷

La idea central de Aguas estancadas, relata Usigli, le daba vuelta en su cabeza: el hombre que desea repetir un incidente recreando el pasado para limpiar su concien-

²⁵ Rodolfo Usigli, Itinerario del autor dramático, obra cit., pág. 35.

²⁶ "Breve noticia sobre Mientras amemos y Aguas estancadas. ms. 1960. P. de Valero, obra cit., pág. 180.

²⁷ Carlos Solórzano, Teatro latinoamericano del siglo XX. (Buenos Aires, 1961), pág. 52.

cia. Al contarle su idea a la actriz mexicana Dolores del Rio, ésta se interesó muchísimo. El problema ahora fue adaptar el personaje al talento de una actriz, sin alterar u omitir nada de importancia. Así nació el personaje de Sarah, y el propósito de darle tres dimensiones de modo que la actriz pudiera exhibir toda la gama de su talento: el tipo mexicano de Dolores; su espléndida figura, encerrada primero en una pobre y vieja vivienda, y luego en pleno estupor, con estupendos trajes de época y con joyas deslumbradoras y, por último, permitir que repartiera su sensibilidad de actriz entre tres problemas humanos: el estancamiento de su familia, las limitaciones de su enamorado y el estancamiento del millonario Arturo Arvide, que sólo se interesa en reconstruir el pasado.²⁸

El primer acto de Aguas estancadas presenta el tema secundario donde Sarah, joven atrayente, se encuentra estancada en la miseria. Su familia la explota y la maltrata y su novio, aunque de buenas intenciones, no puede ayudarla por su pobreza. Por otra parte, Arturo Arvide, hombre acaudalado, también se halla estancado desde hace

²⁸"Breve noticia..." obra cit., págs. 176-177, 180.

treinta años cuando mató por celos a su esposa Dolores. Esta, igual que Sarah, había sido una muchacha pobre a quien Arturo había sacado de la pobreza. Una noche al ver que ella no llevaba su pulsera de diamantes la mató al pensar que se la había regalado a su amante. Aconsejado por Pablo, consejero, amigo y médico, Arturo decide repetir los sucesos del pasado, con una joven parecida a Dolores, para de esta forma librarse de remordimientos una vez que encuentre la justificación de su acción. Sarah, necesitada de dinero, y gracias a su parecido con Dolores, obtiene el empleo de actuar el papel de la difunta. Sarah debe comportarse, vestirse y hasta repetir las mismas palabras de Dolores. Durante el curso de los ensayos Arturo se convence de que Sarah es Dolores. Una noche, Pablo, Arturo y Sarah regresan de un concierto de la misma forma que lo habían hecho hace treinta años. Pablo y Arturo, tratando de encontrar una respuesta al pasado, observan por el orificio de un cuadro lo que acontece en la sala, donde se halla Sarah. Allí ven que Emilio, novio de Sarah, discute con ella, pues al verla tan elegante piensa que se ha vendido por dinero y se marcha ofendido. Seguidamente Humberto, hermano de Sarah, entra a pedirle dinero a ella. Cuando

ésta se niega Humberto le arrebató el brazalete y se marcha. Mientras tanto, Arturo y Pablo ya se habían retirado de la mirilla. Arturo, convencido de que Sarah es su esposa Dolores, considera que Emilio es el amante de su esposa, y en un arrebato de celos, cuando nota que Sarah no tiene la pulsera de diamantes, coge la pistola pero al disparar contra Sarah sufre un síncope y falla el disparo.

La escena final de Aguas estancadas duplica el crimen ocurrido en el prólogo; esta escena, que añade la recuperación del brazalete que se ha robado Humberto, tiene el doble propósito de indicar lo que pudo haberle ocurrido a Dolores y al brazalete hace treinta años. Además, se presta para eliminar el complejo de culpa de Arvide por asesinar a su esposa, pues al recuperarse del síncope sufrido, Arvide pierde la noción del tiempo y piensa que Sarah es Dolores, y al comprobar que ella tiene la pulsera cree que todo ha sido una pesadilla. Sarah, llena de compasión por Arvide, decide continuar su caracterización de Dolores hasta la muerte del anciano. La obra termina cuando Sarah opina lo difícil que es a veces distinguir entre la realidad y la fantasía.

Refiriéndose a la trama, G. J. Sheridan opina que Aguas estancadas "changes from recognizable Mexican life and characters to the misty world of surrealism." Usigli triunfa tanto al crear una atmósfera costumbrista en el hogar fracasado de la familia de Sarah, como al crear el misterio en la casa de Arturo Arvide donde Sarah participa en el segundo y tercer acto. El estancamiento de los personajes de la obra se observa a través del diálogo y en la atención a la escenografía. El diálogo que utilizan los personajes pertenece al pasado, mientras que la escenografía no ha cambiado desde cuando Arvide asesinó a su esposa hace treinta años. El tema dominante, según Sheridan, es el del "escape". Sarah quiere huir de la pobreza y Arturo quiere huir del pasado que le recuerda el asesinato de su esposa. Estos dos personajes se refugian mutuamente y coinciden en su incapacidad de enfrentarse a la realidad. Sarah vacila entre dos mundos, el de la realidad que representa su novio Emilio, y el fantástico que personifica Arturo Arvide.²⁹

P. de Valero no coincide con Sheridan al opinar que el tema de la obra es el "escape". Ella opina que es el

²⁹G. J. Sheridan, obra cit., págs. 154-156.

de la "toma de conciencia"; pero sí está de acuerdo al pensar que cuando se recrea el pasado a través de situaciones y de diálogos, se crea una atmósfera extraña e irreal. Para Valero todo está envuelto en misterio, y el pasado y el presente se confunden de tal forma que el destino parece repetirse. Se espera un desenlace parecido al del prólogo donde Arturo mata a Dolores. De acuerdo con Sheridan una vez más, Valero observa que los personajes de Arturo y Sarah se complementan, pues juntos logran librarse del "estancamiento" en que vivían.³⁰

En su estudio, Ellis Williams observa también este escape del presente como un deseo de Arvide de alejar su complejo de culpa:

Arturo's personality disintegrates within the play. His pre-psychotic condition before the re-enactment of the murder is evident in his behavior. His outmoded clothes reveal a desire to withdraw from reality, to return to the night of Dolore's death and to undo the harm he had caused.³¹

Mediante la locura de Arvide, Usigli unifica la pieza reconstruyendo el pasado. Arvide es un hombre para

³⁰P. de Valero, obra cit., págs. 179-180.

³¹E. E. Williams, obra cit., pág. 42.

quien el tiempo se ha detenido en cierta fecha y vive recordando el pasado. Este apego al pasado se debe a un sentido de culpabilidad por haber asesinado a su esposa en momentos de celos, debido a su inseguridad de sentirse menos que un hombre.

La abnormalidad de Arturo se manifiesta de forma progresiva. Su comportamiento ligado al pasado lo lleva a confundirse entre la realidad y la ficción. Su fantasía lo lleva a recrear su vida por medio de su vestuario pasado de moda, la repetición de palabras que había dicho en el pasado y hasta se alumbra con una veladora para alejar toda idea del presente. El deseo de Arvide de controlar el tiempo también se logra repitiendo situaciones análogas al pasado. Esto se observa cuando dramatiza un diálogo con Sarah, donde se repiten exactamente las mismas palabras de antes. Pero en todo lo intencionado, el azar juega su parte cuando Pablo entra a la sala en el momento preciso en que lo hizo hace treinta años y justamente a darle la misma noticia de que un hombre ronda la casa.

Otra vez como ocurrió hace años Pablo acompañará a Sarah y a Arvide a cenar y luego al concierto. Todo pare-

ce repetirse nuevamente ahora de forma espontánea sin que se pueda detener lo que sucede. Arvide revive el pasado nuevamente preguntándole a Sarah quién es el hombre que la ha venido a ver. Sarah le responde que un antiguo amigo la ha injuriado, y le aclara que todo es una farsa: "usted sabe que esto no es cierto... que yo no soy la que usted piensa --que yo no soy esa." (pág. 665).

El uso de la fantasía en la obra le permite a Usigli hacer que el tiempo no transcurra en la mente de Arvide, quien al recobrar nuevamente la conciencia cree haber soñado matar a Dolores y no logra diferenciar entre la modelo y su primera esposa. Pablo se da cuenta de que el anciano no logra distinguir entre la ficción creada y la realidad; y acepta que la locura latente de su amigo se manifieste al final para traerle la felicidad en sus últimos días de vida.

La doble personalidad es otro elemento de la fantasía de que se sirve Usigli en varias de sus obras (El gesticulador, Mientras amemos y Corona de sombra) para reforzar la trama. En esta obra el parecido físico y de la personalidad de Sarah con Dolores contribuye a recrear el pasado en la mente de Arvide.

Gracias a la fantasía Sarah personifica a Dolores con tal perfección que repite sus frases y acciones espontáneamente, y se adentra en su papel profundamente hasta experimentar identificarse con Dolores. Por último ocurre lo inevitable cuando Sarah cree ser Dolores y hasta confunde el tiempo: "De pronto he sentido en mí un deseo furioso de ser más que Dolores (...). De que el sueño sea más que la realidad." (págs. 673-674).

Usigli reconstruye el retroceso psíquico mediante la repetición de frases y de situaciones. Estos elementos que maneja la fantasía permiten que Arvide reviva el pasado repitiendo las palabras que sostuvo con Dolores hace treinta años. También, como hace años, Pablo le repite a Arvide el dato de que un hombre ronda afuera de la casa y otra vez vuelve a cenar y asistir al concierto con Arvide y Sarah.

Utilizando la fantasía Usigli indica que el tiempo, un concepto físico, está guardado en la mente de su personaje Arvide. Por eso este hace retroceder el tiempo, para buscar en él la respuesta, y así encontrar la paz de su conciencia. Pablo también confunde el tiempo al presenciar la repetición de detalles pasados.

El personaje secundario de Marta, la doncella vieja, también expresa la noción del estancamiento del tiempo. Según Marta el ser humano, igual al tiempo, es inmutable en su capacidad de permanencia. El tiempo no pasa, la gente no cambia pese a su transformación física. El joven envejece y el pelo se le vuelve blanco y la cara se le llena de arrugas y el cuerpo le cambia de forma; sin embargo, el carácter permanece aunque pase el tiempo: "Dicen que el tiempo pasa, pero yo no lo creo: la gente siente las mismas cosas, dice las mismas cosas siempre." (pág. 656).

La fantasia en Aguas estancadas le ayudo a Usigli a dramatizar sus postulados sobre el estancamiento del tiempo. En la obra hemos visto a Arturo Arvide que se remonta en el pasado, por medio de su demencia, para buscar una salida a un complejo de culpa que le sobrevino después de asesinar a su esposa. La recreación del pasado funde el tiempo en la mente de Arturo que crea una nueva perspectiva en su búsqueda de una nueva realidad. De esta forma la realidad se alcanza por medio de los hechos que se repiten al usarse la ficción. En esta obra nuestro autor expone que el tiempo es un estado mental que

permanece inmóvil, estancado, mientras el ser humano transmuta. En otras palabras, que el tiempo no pasa y que en efecto somos nosotros los que físicamente pasamos.

Sueño de día (1940)³²

En una reciente entrevista que el autor de este trabajo tuvo con Usigli y que aparece escrita en el capítulo inicial, nuestro autor comentó que el motivo de Sueño de día le fue sugerido por la lectura de un artículo que leyó sobre "los sueños" del neurólogo Alfred Adler. En su obra What Life Should Mean to You Adler indica que la gente utiliza los sueños para solucionar problemas. Al soñar, la persona busca inconscientemente un consejo que la ayude a decidir el futuro. Adler también afirma que mientras soñamos nos engañamos a nosotros mismos, pues los sueños son una especie de autointoxicación o de autohipnosis.³³ Esta hipótesis del autoengaño

³² Este radiograma en un acto fue escrito para ser transmitido por radio. La Secretaría de Educación Pública la transmitió el 14 de abril de 1940. Aún no se ha representado en el teatro, posiblemente por su brevedad.

³³ Alfred Adler, What Life Should Mean to You, London, 1960, págs. 95, 101.

de Adler se relaciona con el tema del "escape" que Usigli utiliza en su pieza; pues en esta obra Clementina, al sentirse rechazada por su esposo, sueña despierta con el amor de un cantante a quien nunca ha visto, y a la vez se engaña en creer que va a tener un hijo de él.

Sueño de día, aparte de ser un intento experimental más, como lo llama Usigli, resulta en una exposición de lo que puede ocurrir en un hogar donde los conflictos invaden de neurosis a los familiares. También nuestro autor nos previene en esta obra sobre el daño que ocasionan algunos programas de radio, cuando engañan y abusan de la sensibilidad e ingenuidad de mujeres solitarias. G. J. Sheridan cree que esta obra posee mayor actualidad hoy día que cuando fue escrita en 1940, debido justamente al mundo fantástico creado por la radio (y la televisión) desde entonces. Sheridan también opina que "by its implication, this radio drama highlights the danger inherent in the popular broadcasts of the times."³⁴

P. de Valero está de acuerdo con Sheridan al opinar que el tema de la pieza expone el peligro de algunos programas para el radioyente. Para Valero un defecto de la

³⁴Sheridan, obra cit., pág. 163.

obra es su corta duración que no permite desarrollar al personaje de Xavier, ni sospechar que sea un hombre capaz de matar. Esta observación de Valero, vista desde otra perspectiva, sería más bien un punto positivo al juzgar la obra, precisamente porque la muerte inesperada de Clementina sorprende al público. Esta muerte, diríamos, produce el efecto "trágico" que se observa en la mayoría de las obras dramáticas de Usigli. Otro aspecto de la obra que Valero señala como falla es el que Usigli haya usado elementos tan dramáticos en una pieza tan corta, que así resulta inverosímil.³⁵ Sin embargo, nuevamente debemos indicar que Sueño de día es un radiodrama que al ser escrito para la transmisión radial y no para ser representado en el teatro, requiere una estructura más comprimida que la estructura de las piezas en tres actos. Así pues, este radiodrama exige una estructura más breve con mayor dramatización, en intervalos cortos, aunque equilibrados, para mantener la atención del radioyente, que de otra forma se aburriría de escuchar solo diálogos. Según Usigli las obras de un acto

35

P. de Valero, obra cit., p. 325.

deben imitar a las divididas en tres "en el aspecto de tener aristotélicamente hablando, un principio, un medio y un fin, armoniosos y proporcionados entre sí, o sea tres divisiones ideales."³⁶

La extraña atmósfera teatral que predomina en la pieza (los constantes silbidos de los trenes y la extraña relación entre Xavier, su esposa y su hermana) hace que W. P. Scott considere la obra melodramática. Según él la relación incestuosa entre Xavier y su hermana es lo que mantiene la unidad de la trama, y motiva el desenlace de la obra con el asesinato de Clementina.³⁷

Al comienzo de la obra Clementina trata de convencer a Luis, amigo de la familia, para que le comunique al cantante "El Caballero" el mensaje de que ella desea verlo. El deseo materno de Clementina no ha sido satisfecho por su esposo Xavier, quien visita su habitación, cuando ella no está, para acariciar su ropa interior. Clementina cree que la relación incestuosa de Xavier con su hermana Rosaura, lo ha afectado psicológicamente hasta poner en peligro su matrimonio.

³⁶ P. de Valero, obra cit., pág. 316.

³⁷ W. P. Scott, obra cit., pág. 117.

Clementina ha escrito algunas cartas al cantante y ha recibido contestación. Las cartas que recibió de "El Caballero" la llevan a imaginar que no sólo lo conoce y lo ama, sino que espera un hijo de él. Xavier encuentra una carta de Clementina dirigida a su amante donde le cuenta que va a tener un hijo. Xavier, que ignora la enfermedad de su esposa, se deja llevar por los celos y la mata. Rosaura quiere culparse del crimen para salvar a su hermano, pero éste decidido a entregarse llama a la policía, después que su hermana previene su suicidio.

Seguidamente Luis regresa de la estación de radio con la noticia de que todo ha sido un engaño. "El Caballero" no existe, la estación ha tocado los discos de un cantante argentino porque no tiene un presupuesto que le permita pagar un cantante. La estación se ocupa de contestar las cartas de sus enamoradas para aparentar que en realidad existe el mencionado cantante. Luis convence a Xavier de que Clementina nunca vio a hombre alguno y que todo "fue una ilusión, un... 'castillo en el aire'" (pág. 21).

La trama de Sueño de día, según nos indica Sheridan

se basa en el escape. En esta pieza es el aparente inofensivo "sueño de día" lo que resulta en tragedia.

Para Sheridan la trama carece de verosimilitud. "It could hardly happen in the manner in which the author represents it."³⁸ Esta impresión de Sheridan al afinar la falta de verosimilitud se debe a la falta de caracterización de los personajes, y a lo inesperado e inconexos de los acontecimientos en la pieza.

En este estudio veremos como Usigli utiliza la fantasía para motivar la acción de los personajes. Así pues, al estudiar la fantasía como elemento básico en la obra tendremos en cuenta el escape de la soledad y el encerramiento de Clementina, la relación de Xavier con su hermana, y el silbido de trenes.

El constante encerramiento y la soledad contribuyen a agudizar el estado neurótico que sufre Clementina. Por esta falta de contacto social ella pierde su sentido de realidad y se escapa hacia la fantasía de sus "sueños de día". Al "soñar de día" Clementina convierte en realidad sus deseos inconscientes de ser amada y de ser madre. Por eso crea la ilusión de que El Caba-

³⁸ Sheridan, obra cit., págs. 162-163.

llero la ama y le ha engendrado un hijo.

La relación incestuosa entre Xavier y su hermana Rosaura es producto de la fantasía de Clementina, quien trata de justificarse a sí misma la falta de cariño y de atención de su esposo por motivos que no se aclaran realmente en la obra; pues a través de la pieza no se encuentra alusión alguna referente al amor incestuoso de Xavier (quien solo aparece al final de la obra) y su hermana, que no sea dada por la misma Clementina. Ella acusa a Rosaura de estar enamorada de su hermano como las madres de sus hijos, "con una pasión egoísta, ciega, absurda... de lo que eres, de solterona." (pág. 10). Así pues, la inseguridad de no sentirse amada y su insatisfecho deseo materno motiva a Clementina a enamorarse de la voz de El Caballero, una voz que la envuelve y le penetra, hasta crearle la ilusión de que iba a tener un hijo del amor, y a acusar a su marido de incestos.

Finalmente se observa el efecto que tiene en la obra y en el personaje de Clementina los silbatos de los trenes. A través de la pieza suena un silbato para interrumpir algo importante que se va a decir. Esto hace que el personaje se vea forzado a repetir lo que quiere

expresar. Los silbatos de los trenes permiten que se rompa la monotonía del diálogo, y que el radioescucha capte la idea con más facilidad. También el silbato se utiliza en la pieza para crear el suspenso de que algo ha sucedido o va a suceder. Una vez, después de sonar el silbato de un tren, se oye un ruido de llaves y un fuerte portazo que indica el mal humor de Xavier. El silbato ocurre nuevamente después de escucharse el disparo que le quita la vida a Clementina. Tras el silbato se produce un silencio que crea el suspenso en la obra.

Por último el silbato de los trenes se presta para intensificar aún más la soledad de Clementina, al ponerla en contacto con el mundo exterior del cual ella no forma parte. También el ruido sorpresivo le afecta los nervios y le produce un estado de desesperación y ansiedad a la protagonista, pues los silbatos simbolizan la llegada o partida de trenes a la estación, y en los que ella, en su encarcelamiento, no logra viajar.

El tema de Sueño de día se ha prestado para que Usigli dramatice la mala influencia que el radio puede tener en el auditorio. En este caso Clementina se ha

dejado llevar de su fantasía al creer que va a tener un hijo de un cantante a quien nunca ha visto. La verdad de los hechos se aclara al final de la obra después de la inevitable tragedia de la muerte de la protagonista, quien aunque es inocente, resulta culpable ante los ojos de su celoso esposo. En esta obra una vez más la ilusión y la realidad contribuyen a la temática de Usigli, y la inhabilidad de sus personajes de distinguir entre las dos motiva la acción de la obra.

El caso Flores (1968)³⁹

(Comedieta amargosa en un acto y tres evocaciones)

En la reciente entrevista que el autor de esta investigación tuvo con Rodolfo Usigli, el dramaturgo declaró que El caso Flores es una obra autobiográfica y que el caso de los niños en la escuela le sucedió a él mismo, siendo él el niño estrábico no el niño Flores.

³⁹ Esta pieza, aún sin estrenar en las tablas, no se ha estudiado en ninguna tesis hasta la fecha. Como esta obra se terminó después de la impresión de las obras completas, aparece publicada en Cuadernos Americanos, CLXXIX (nov.-dic., 1971), 205-232. Las citas tomadas de esta pieza para este estudio son de esta publicación.

En esta pieza Usigli demuestra como la infancia deja, en el caracter del individuo, una huella que persiste el resto de la vida. Para Usigli esta pieza posee un valor experimental como todas y la escribió para librarse de un recuerdo de su infancia.

Usigli clasifica El caso Flores como una "comedia-eta amargosa en un acto y tres evocaciones". El sufijo -eta se utiliza para formar el vocablo "comedieta", para designar la obra que tiene calidad menos notable; "amargosa" parece indicar que los sucesos en la obra no son del todo alegres y además que lo afectan a Usigli en lo personal; la frase "en un acto y tres evocaciones" sugiere que aunque la obra consta de un solo acto, en ella se observan tres retrocesos que evocan momentos importantes del pasado.

Según Usigli el género de la comedia se presta para criticar las costumbres del medio ambiente en que se desarrollan personajes representativos de la clase baja, personajes que por lo general pasan de una condición adversa a otra más próspera.⁴⁰ El caso Flores encaja en la definición de Usigli, pues en ella se cri-

⁴⁰R. Usigli, Itinerario..., obra cit., pág. 33.

tica el ambiente escolar donde se desarrollan los dos personajes, Flores y Alfonso, quienes además de personajes de clase humilde, pasan a una posición más elevada en su vida adulta.

Al recordar su infancia en la obra, Usigli critica los abusos, las injusticias, arbitrariedades y corrupción de los maestros y del director que actúan maliciosamente. Los abusos cometidos por estos educadores se dramatiza cuando llaman sucio al niño Flores, sin interesarles los sentimientos del niño. De la misma manera también acusan al niño Alfonso Fontana de ladrón. Las injusticias y arbitrariedades que ellos cometen contra los dos niños se observa cuando no repiten, por perezosos, la prueba del concurso donde los dos empatan excepto por una coma, y hacen que el niño que pierde reciba, por ser limpio, el premio en nombre del otro niño, que por ser sucio no puede ser premiado en público.

La corrupción se observa en el director, quien recibe dinero de los familiares de los estudiantes a cambio de favorecerlos para que pasen de año. Cuando no

le dan dinero, el director se encoge de hombros, en una actitud chaplinesca (págs. 219-220). Por estas acciones de los educadores, la obra los juzga ser "unos destructores que no entienden lo que es el alma de un niño." (pág. 223).

Otra crítica que aparece en la obra va dirigida contra la Revolución por influir en la mentalidad infantil de la época, al traer la miseria y el hambre al país. Los niños que vivieron durante el período revolucionario fueron víctimas del medio ambiente de la guerra. Era la época del hambre, de las colas para recibir una taza de caldo de habas y tagarno después de formar horas enteras. Por último Usigli se refiere a la revolución como fracasada al no poder lograr cambiar la actitud de los ciudadanos del país.

La acción de esta obra se desarrolla durante un atardecer en la terraza del café de una tranquila playa. El Cliente Segundo (el señor Flores) y el Cliente Primero (Alfonso Fontana, portavoz de Usigli) debaten sobre una mesa, pero resuelven el conflicto sentandose juntos. Mientras beben, Flores reconoce en Alfonso a un competidor que tuvo en la escuela en tercer año y que era

bizco. Flores cuenta como aquel niño estrábico le había robado el premio que había ganado en un concurso de ortografía. La verdad del hecho había sido que Flores había ganado solo por una coma (y como el director no quiso hacer otra prueba, Flores se quedó con el premio).

En esta obra estudiaremos también el uso de la fantasía. Por fantasía se entenderá el trauma del Cliente Primero y del Segundo, el matrimonio de los dos, el retroceso temporal con el cambio de luces y la filosofía del tiempo de Usigli. Los profesores de cada grupo y el director deciden que Flores no puede recibir el premio porque está muy sucio, y en su nombre envían a Alfonso. El premio es un paquete de libros que Alfonso abre por curiosidad. Mientras el niño observa los libros el director y los profesores lo sorprenden y lo acusan de ladrón.

Más tarde Alfonso irónicamente descubre que la esposa de Flores siempre está sucia, aún hasta después de bañarse, y que por eso Flores le confesó que no puede vivir sin su esposa, pues la siente en su vida como su propia piel. Alfonso, a su vez, como un "determinismo del destino", se había casado con una mujer estrábica.

El caso Flores presenta una lección de psicología infantil al presentarnos el trauma que desde la niñez ha continuado en la mente de los dos adultos. Después de cincuenta años, el señor Flores y Alfonso Fontana aún recuerdan los incidentes de infancia que los traumatizaron. El trauma de Flores fue el resultado de que lo acusaban, en particular el director de la escuela, de ser un niño sucio. Este problema de la suciedad le afectó aún más al niño cuando el director no lo dejó recibir el premio de ortografía que había ganado. El no poder recibir su premio produjo tal impacto en la mente del niño, por el bochorno y la frustración de ser juzgado sucio, que muchas noches soñaba que le gritaban: "¡Sucio! ¡Sucio! ¡Sucio!" (pág. 219). Ya de adulto el señor Flores trata de racionalizar su suciedad, y le dice a su antiguo discípulo Alfonso, que lo que decían los otros niños y el director de su apariencia física era falso, pues de chico se lavaba en pedazos en la pileta del patio de la vecindad, y como su familia era muy pobre sólo una vez al mes podía ir con su padre a los baños de Pajaritos. ("Llevábamos, me acuerdo, toalla y jabón. Una vez al mes. Pero yo no era sucio. ¡No era sucio! ¡No era!" pág. 217).

Una manifestación del trauma de Flores la observamos en su deseo de poseer un cuarto de baño como nadie más lo tuviera en el mundo, deseo que le ha continuado a través de su vida. Finalmente lo ha logrado: "Lo tengo ahora, y es mejor que el de Barbara Hutton porque no tiene el mal gusto ofensivo del exceso de oro." (pág. 217). El trauma de sucio, aparentemente, le ha continuado afectando a Flores en su madurez, pues su complejo lo lleva a comprarle a Alfonso los laboratorios de artículos de tocador. Según Flores la idea de adquirir los laboratorios no es un capricho, sino que a causa de aquellas calumnias a que fue sometido de niño, la idea de unos laboratorios debió habersele ocurrido a él. Este deseo de comprarle los laboratorios a Alfonso obedece a una "intención inconsciente de equilibrio" que se relaciona con el pasado (pág. 229).

Como un contraste con el niño Flores, Alfonso (Usigli) era un niño limpio, pues se lavaba a diario, aunque era pobre e hijo de viuda. El esfuerzo de la viuda de acarrear el agua y calentarla resplandecía en él ("los domingos le llenaba la tina de hojalata con cubos de agua que acarreaba de la vecindad de junto y hacía hervir en el

bracero de carbón." pág. 217)). Sin embargo, el trauma de este niño se relaciona con la acusación que le hacen de "ladrón" el director, los maestros, y los padres del niño Flores, cuando lo sorprenden ojeando los libros del premio que recibió en nombre de Flores. El trauma de infancia de Alfonso le perdura hasta la madurez, y no olvida la acusación de ladrón. Esto explica el rechazo que Alfonso le hace a la señora Flores, al enterarse de que ella es la esposa de Flores. Alfonso la rechaza a pesar de ser adorable y fascinante, porque él nunca ha sabido robar nada: "Es algo que su marido sabe. Y ahora tendría yo la impresión de robar" (pág. 227).

El otro problema que le causó un trauma en la niñez a Alfonso fue el defecto físico de ser bizco. El mismo confiesa en la obra que los defectos externos suelen crecer hacia dentro como un trauma (pág. 226). Este estrabismo, en la niñez, hizo que Alfonso se aislara de todo y buscara refugio en los libros para protegerse del mundo exterior. Este escape le servía al niño para alejarse de aquellas situaciones que lo herían, pues como sus compañeros se burlaban de su estrabismo apodándolo de "bizco, ciego, biscorneto, bisojo, tuerto, un farol,

poca luz, visconde (...)" (pág. 215), los libros eran su escondite donde él aprendía, entre otras cosas, ortografía.

El matrimonio forma parte de la fantasía de la obra, y actúa como una compensación en la vida tramautizada de los dos. Para Usigli el matrimonio es un "determinismo del destino", puesto que forma parte de la vida adulta de cada uno. Para Flores su mujer es como su propia piel, sin quien no podría vivir; Alfonso tenía que casarse con una mujer que tuviera el mismo defecto de ser estrábica (pág. 231). La situación de la suciedad de la señora Flores la describe la Condesa amiga de Alfonso. Según ella la señora Flores es: "Sucia, sucia, ¡sucia! No por falta de aseo: por naturaleza." Por más que se baña y frota con Colonia Fontana no se mejora; apenas sale del baño vuelve a sentirse sucia. "¡Y si nada más lo sintiera! ¡Lo es, lo está! El olor que deja en la cabina..." (pág. 231).

Justamente le ocurre lo mismo a Alfonso quien buscando una compensación en su vida se casa con una bizca:

...Yo creía en ese determinismo, sentía que, como un acto de sumisión al destino, tenía que casarme con una mujer que

tuviera cierto defecto. Era como flagelarme, como castigarme para recobrar la pureza. Lo hice: me casé con una mujer que tenía un hondo espíritu religioso y ese defecto físico. Se negó a corregirlo porque "era una cruz que Dios le había dado y que una buena cristiana como ella tenía que llevar toda la vida. (...) No quiso (someterse a operación) porque era negar la voluntad de Dios, renegar de su fe. Yo quería rescatarla, redimirla de su defecto, ¿entiendes? Ella prefirió esperar un milagro, que no llegó en mi tiempo (págs. 231-232).

El otro aspecto de la fantasía que estudiaremos en esta pieza es el del retroceso. En el retroceso aparecen las tres evocaciones que sirven para recrear situaciones pasadas con la ayuda del cambio de luz. En cada retroceso se unifica la trama porque siempre que sucede, sirve para ilustrar con evocaciones del pasado el diálogo de los dos personajes. Usigli utiliza este artificio dramático eficazmente por medio de la conciencia de los personajes. Según Usigli antes de poderse opinar como opera esta técnica del retroceso, hay que ver la obra representada. Sin embargo, se puede conjeturar que el retroceso es fundamental en esta pieza, puesto que en él se encierra toda la información pasada que caracteriza los momentos traumáticos de los dos personajes esenciales

para el contenido de la pieza.

El retroceso también colabora en la estructura de la "comedieta", al conectar el tiempo. El comienzo de la pieza es como un prólogo, donde se plantea el problema del trauma que ya hemos estudiado previamente. Este trauma se va a ilustrar en las evocaciones que constituyen la parte central de la obra, y la escena final o epílogo exhibe como los dos ex-condiscípulos han encontrado una compensación en el matrimonio. El prólogo del comienzo y la escena final tienen lugar en la época actual y las dos están ligadas cronológicamente. Las tres evocaciones, que se remontan cincuenta años atrás también se suceden cronologicamente. Estas evocaciones se utilizan como tres actos cortos donde en la primera evocación se presenta la situación, en la segunda se la amplía y desarrolla, y al final se culmina la acción. El cambio de luz que ocurre siempre que se utiliza en el retroceso es una ayuda visual para el espectador.

Durante la primera evocación aparece las claques de estudiantes de cada bando que existen en los colegios y que apoyan a cada uno de sus campeones para que gane

el concurso. Al grupo A lo representan "tres niños verdes" que rodean al señor Flores y como si estuvieran en el pasado, lo instigan a competir o a recibir una pega de "guamazos". De igual forma "tres niños azules", que representan al grupo B, rodean a Alfonso y lo obligan a competir: "No te hagas pato, visconde. Tú sabes bien esa madre de ortografía. ¡Andale!" (págs. 214-216). Cuando se retiran las visiones de los niños Flores y Alfonso estos recuerdan como el incidente los hizo víctimas del ambiente en que vivían, pues por la presión de los otros niños se vieron forzados a competir en contra de sus deseos.

En la segunda evocación se incorpora a los padres de Flores, al director y a los profesores del grupo A y B. En este retroceso se discute el problema de la suciedad del niño Flores y se crea el conflicto de que por esta suciedad no podía recibir su premio. El director y los profesores escogen al niño estrábico para que reciba el premio en contra de sus deseos y lo amenazan con que si no recibe ese premio, como si fuera el niño Flores, no saldrá aprobado, será expulsado de la escuela y jamás podrá volver a estudiar en su vida

(pág. 221).

La evocación tercera expone el trauma del niño estrábico, cuando todos lo acusan de ladrón. Su madre, imponente como una fiera, se adelanta en defensa de su hijo y propone cambiarlo de escuela y, por último, echa en cara al director lo que le ha pedido prestado.

El último aspecto de la obra que estudiaremos es la filosofía del tiempo de Usigli. Desde el comienzo Usigli expresa que nunca es tarde para la verdad, y piensa que no hay pasado puesto que todo es presente cuando lo recrea la mente. Aunque el tiempo pasa hay hechos que no se olvidan y que se pueden resolver o encontrar en el presente. En realidad el tiempo se halla encerrado dentro de nosotros mismos, dentro de nuestro subconciente. El pasado no existe mas que en nuestra conciencia. Estas ideas las vemos bien en la obra cuando el señor Flores le sirve de portavoz:

Hay cosas que no pueden olvidarse. Estoy seguro de que no. (...)... pero creo que no hay pasado, que todo es presente, hasta... ya se que lo digo mal, hasta en forma de ausencia no conozco nada más presente. Para mí las impresiones de niño molestan al hombre. Y si busco a aquel niño es para volver al origen del mal y acabar con un trauma que es un lastre para mí hasta ahora: sacar de esa especie de lim-

bo a un niño a quien se avergonzó injustamente (pág. 221).

En El caso Flores la fantasía se dramatiza por medio de recuerdos del tiempo pasado que existen en la conciencia de los dos personajes principales y que Usigli recobra por el uso del retroceso temporal, que se presta además para relatar sucesos en la vida de los personajes y para presentarnos los hechos.

El diálogo de la obra es en ocasiones artificial. Por lo general las palabras o ideas carecen de significado concreto.

El Cliente Primero.-- Había dos terceros años, A y B, ¿entiende?

El Cliente Segundo.-- Tanto como A, B, C hasta ahora.

.-- Pero, ¿Cuál premio? ¿Cuáles libros?

.-- Dicho así, parece confuso, es claro.

.-- Justamente, no es claro.

.-- Quiero decir que es tan claro que parece confuso.

Estos ejemplos ilustran el efecto del trauma en la comunicación de los dos, que carece de puntos de referencias objetivas. El trauma que ha afectado la vida de Flores y a Alfonso, se debió a la represión de sus ex--

periencias de niño. Por eso la mejoría se logra cuando ellos reviven el pasado, se comunican en un nivel objetivo, aceptan la verdad y se ajustan a vivir con ella.

Conclusión

Al estudiar en este capítulo las obras psicológicas hallamos que ellas son testimonio del interés de Usigli por las perplejidades y paradojas de la mente humana. Estas obras constituyen el núcleo de un teatro psicológico mexicano que nace del análisis y de la observación de la sociedad mexicana con postulados usiglianos. La técnica de la fantasía que el autor emplea en estas obras le da rienda suelta a su imaginación inventiva y creadora que le permite crear situaciones que motivan el punto de culminación y desenlace en las obras. En El niño y la niebla el sonambulismo de Daniel produce la tragedia culminante de la obra y resuelve la problemática del terror a la demencia hereditaria de Marta. Aguas estancadas nos presenta en el prólogo la situación que va a motivar el resto de la obra: el

asesinato de Dolores motivado por los celos. Este crimen pesa en la conciencia de Arturo Arvide, y se resuelve con el reemplazo de Dolores por una modelo que vuelve a actuar la situación pasada. En Mientras amemos la impotencia de Bernardo motiva la acción, pues se ve obligado a aprovecharse de su parecido físico con Fausto para que éste se haga pasar por él, y para que le engendre un hijo a su esposa que le permita recibir una herencia. Finalmente el amor puro y desinteresado de Fausto y Flora se interpone entre la ambición de Bernardo. En Sueño de día la soledad, el encerramiento, y la falta de atención del esposo justifican "el sueño de día" de la protagonista, quien se cree amada por un cantante de radio a quien ella nunca ha visto. Por último, en El caso Flores el trauma, que sufrieron Flores y Alfonso desde niño y que ha permanecido en la conciencia de los dos, motiva el retroceso que edifica el motivo de la obra, pues el retroceso revive el pasado y libra la conciencia de Flores y Alfonso de esos recuerdos de infancia.

Por último con el uso de la fantasía Usigli ha

podido unir el motivo del "escape" con el tema principal de cada pieza. En Aguas estancadas y en El caso Flores los personajes tratan de escaparse del pasado que encierran en su conciencia. En El niño y la niebla el escape se observa en el deseo de Marta por huir de la locura. En Mientras amemos el protagonista, Fausto, se escapa del vicio y la corrupción gracias al amor redentor de Flora. En Sueño de día Clementina logra escaparse de su soledad por medio de la ilusión del amor de El caballero. En esta obra y en Aguas estancadas el homicidio ocurre motivado por los celos.

El teatro no es historia.
Una pieza histórica, si es
buena puede ser una lección de
historia, nunca una clase de
historia.

Rodolfo Usigli

CAPITULO V

LAS OBRAS HISTORICAS

En este capítulo se estudiarán tres piezas denominadas por Rodolfo Usigli "antihistóricas". Las obras de esta trilogía, Corona de sombra, Corona de fuego y Corona de luz fueron publicadas en 1943, 1960 y 1963 respectivamente.¹

El adjetivo "antihistórico" se encuentra por primera vez en Corona de sombra. Para Usigli este vocablo no significa un ataque contra la historia, o contra los hechos considerados como "verídicos" por los historiadores, ni significa enmendar la historia, que se basa en hechos acaecidos, sino que su significado es el de rectificar la interpretación historicista y limitada de los hechos, y ponerlos al nivel del

¹ La trilogía pertenece, con Los fugitivos (1955) y Las madres (1949-1960), a lo que Usigli llamó "El gran teatro del nuevo mundo". El ensayo con este mismo título publicado en Cuadernos Americanos (marzo-abril, 1942) es sobre Adolfo Hitler y no tiene nada que ver con el teatro mexicano. Según Peterson de Valero, Usigli tomó estos títulos de Calderón de la Barca (El gran teatro del mundo), aunque añade, "la idea de Usigli por supuesto, trata de algo menos universal: el destino de México y del mexicano." Obra cit., pág. 200.

espectador, para que éste los recree ayudado por la poesía dramática, que es la más humana de todas las formas del arte.² A través del teatro Usigli ofrece una interpretación personal, imaginativa y artística de la historia, porque para él "un tema histórico trasladado a la escena debe ser tratado sobre todo teatralmente, del primer lugar al último. O sea que el poeta no es el esclavo, sino el intérprete del acontecimiento histórico."³

Al preguntarnos, cuál es el propósito de Usigli al remontarse en su trilogía a hechos históricos casi olvidados por el hombre actual, o carentes de actualidad, respondemos que nuestro autor al desentrañar en su obra histórica la tradición política, social y religiosa, funde el pasado con el presente para recrear sucesos transcendentales relacionados con el proceso evolutivo de la historia de México. Según nos indica el mismo Usigli, su trilogía antihistórica no significa un fichero de fechas y datos históricos, sino una perspectiva, un horizonte de lo pasado que se otea desde el presente, para buscar soluciones a

²"Advertencia", a Corona de sombra, New York: Appleton-Century-Croft, 1961, pág. XVI.

³Citado por Rex Ballinger en su edición de Corona de sombra. (New York, 1961), pág. XV.

los enigmas que nos torturan.⁴ Esta perspectiva que Usigli tiene del pasado la vemos reflejada en Erasmo, el profesor de historia en Corona de sombra, de quien Usigli afirma lo siguiente: "He inventado, en Erasmo Ramirez, a un historiador mexicano que busca en el presente la razón del pasado."⁵ Con esta mirada vuelta al pasado Usigli se propone estimular intelectualmente al individuo de hoy, para que (se pregunte) acerca de los conceptos éticos, sociales y filosóficos de la sociedad contemporánea.

Las tres obras señalan tres etapas vitales en la historia del país, y se encuentran enlazadas además por medio del Rey Carlos V.⁶ En Corona de fuego nos encontramos en el momento después de la conquista. El choque entre las razas, aparece bien expresado por medio del coro de españoles y mexicanos. Cuauhtemoc y Cortés representan la cul-

⁴P. de Valero, obra cit., pág. 229 (Gaceta final sobre Corona de sombra, ms. 1961)

⁵"Prólogo después de la obra de Corona de sombra," "Cuadernos Americanos (1960) pág. 144.

⁶Peterson de Valero al referirse a la unidad de la trilogía, nos indica que aunque Carlos V aparece como personaje sólo en el primer acto de Corona de luz, sus representantes o descendientes están claramente situados en el resto de la trilogía. En Corona de fuego, Cortés representante de su rey, mata a Cuauhtemoc. En Corona de luz Usigli pone el milagro de la aparición en manos de Carlos V, quien da la orden a su representante, el obis

tura india y la europea, respectivamente. En Cuauhtemoc se proyecta una visión futura de lo que es el México actual, unido en una nación. De la conquista material, pasamos en Corona de luz, a la conquista espiritual. Aquí tenemos no el choque racial sino el choque religioso, que Usigli ilustra a través de la aparición de la Virgen de Guadalupe, quien aparece para abolir la creencia politeísta de los indígenas y para conquistarlos hacia la fe cristiana. Por último, tenemos en Corona de sombra el tema de hechos ocurridos hace más de un siglo, y que expresa otro conflicto entre el pueblo mexicano y un gobernante extranjero, Maximiliano de Austria. En esta obra, Usigli nos expresa cómo por medio de este conflicto México se une en sus valores nacionales al verse amenazado por una potencia extranjera.

Cuando se estrenó Corona de sombra en 1947, bajo los auspicios del patronato productor "El teatro del nuevo mundo",⁷ una nota en el programa decía que este teatro venía a luchar, humilde pero orgullosamente, contra una tradición

po Zumárraga. Finalmente encontramos que en Corona de sombra Maximiliano, descendiente de la misma dinastía austriaca de Carlos V, viene a pagar la deuda de su antepasado con su propia sangre, según nos dice Usigli. Obra cit., pág. 241.

⁷ Antonio Magaña Esquivel, Sueño y realidad del teatro. Instituto Nacional de Bellas Artes: México 1949. En esta obra Esquivel informa que la temporada del "Teatro del nuevo mundo" resultó un fracaso pues terminó la misma noche de estreno de Corona de sombra.

fundada en la falta de toda tradición. Esta falta de tradición teatral se observaba, aparte de los Estados Unidos, en el resto de América, y en México particularmente, país que al carecer de teatro propio carecía también de teatro nuevo, cuya novedad correspondiera a la novedad milagrosa del Nuevo Mundo; optimistamente el programa aconsejaba no ver con pesimismo la escasez de un arte dramático mexicano, ya que esto no decretaba que nunca llegase a existir, pues la conciencia del Nuevo Mundo necesitaba tener un teatro, y un espíritu propio.⁸

Corona de sombra

Corona de sombra (1943) es una pieza antihistórica en tres actos. Con esta obra se da comienzo a la trilogía de "Coronas" que forman el "Gran teatro del nuevo mundo". Peterson de Valero piensa que el proyecto del "gran teatro" se concretizó cuando en 1945 Usigli les expresó su proyecto a T. S. Eliot y a George Bernard Shaw, dos años después

⁸ P. de Valero, Obra cit., pág. 226 (Esta cita tomada del programa pertenece a un manuscrito de Usigli sin publicar, de 1961. "Gaceta final sobre Corona de sombra"

de concebir la idea respectiva.⁹

El tema de Corona de sombra en el teatro ya ocurre desde el siglo pasado, según señala Francisco Monterde.¹⁰ A raíz de los acontecimientos del fracaso del imperio, Gualtieri presentó la primera obra del tema, Maximiliano (s.f.) que fue recibida con frialdad por el público. Después tenemos Natural y figura (1865 o 1866), de José Tomás de Cuellar, donde se critica el afrancesamiento de la aristocracia. A fines del siglo pasado aparece el monólogo en un acto de Juan C. Maya, Últimos momentos de Maximiliano. Ya entrados en el siglo XX aparece el libro de Corti, Juárez y Maximiliano (1923), que según Monterde sirve de fuente a Usigli en su Corona de sombra. La primera obra europea que tenemos en el siglo XX sobre el tema es Juárez y Maximiliano de Franz Werfel, novelista y dramaturgo austriaco.

Al año siguiente de la obra de Werfel se estrena Miramar (1932) de Julio Jiménez Rueda. Este título, Monterde

⁹ Peterson de Valero, obra cit., pág. 225.

¹⁰ Francisco Monterde, "Juárez, Maximiliano y Carlota, en las obras de los dramaturgos mexicanos." Cuadernos Americanos CXXXVI (septiembre-octubre, 1964), pág. 232.

afirma, alude al castillo que como agonista (sic) observa la tragedia de los archiduques. Según Monterde el personaje central de la obra es Carlota, pues Jiménez prescindió de Juárez y Maximiliano como personajes. Monterde añade que Usigli considera la obra solo una conversación entre sirvientes, sin haber observado que Carlota participa en algunas conversaciones de aquellos.

Otra obra que aparece con el mismo tema es Carlota de México (1943) de Miguel N. Lira. Para Monterde esta obra es más bien un espectáculo deslumbrador que una obra de fidelidad histórica. En relación con esta obra existe la polémica del posible plagio, por parte de Lira, pues Monterde nos señala que Usigli concibió la idea de escribir su obra a raíz de la muerte de Carlota, ocurrida en 1927. Aunque Usigli en alguna reunión hablara ante varios amigos escritores de su propósito, según Monterde, no se sabe claramente que lo haya hecho en presencia de Miguel N. Lira. Contradiciendo la opinión de Monterde, citamos a Usigli, quien nos dice que había cambiado impresiones con Lira sobre el tema de la retoma de conciencia de Carlota antes de morir.¹¹ Lira precede a Usigli en la presentación

¹¹ En su "Gaceta final", Usigli explica que desde la muerte

solo un ano, pues en 1943 cuando salió a la luz Carlota de México, Usigli tiene escrita su Corona de sombra.¹²

En el "prólogo" después de la obra, Usigli nos explica que ha escrito esta pieza movido por la indignación, por la colérica conciencia de que la sangre de Maximiliano y la locura de Carlota merecen algo más de México que el soneto de Rafael Lopez, las cuadrillas y las oraciones en malos versos, y los intentos de explicación formalmente históricos. Según Usigli es la historia la que nos prueba que Maximiliano salvó a Juárez de morir como Madero o como Carranza.¹³ Magaña Esquivel observa que esta idea de Usigli proyecta el tema central de la obra, pues Usigli en su interpretación del hecho histórico, pone de manifiesto que

de la emperatriz, abrigaba la idea de escribir una obra para el teatro con el tema histórico que relacionara los hechos que precedieron el imperio con los otros conflictos durante el imperio, "cuando me sobrevino el impulso de escribir 'para no morir' --a raíz de publicada mi crónica de la revista Hoy sobre la Carlota de México de Miguel N. Lira, que era con quien yo había cambiado años antes impresiones sobre el tema; comunicándole mi idea central que era la retoma de conciencia de la anciana poco antes de morir--". P. de Valero, obra cit., págs. 227-228.

¹² Monterde, obra cit., 231-234. Después de Corona de sombra aparecen otras obras: Agustín Granja Irigoyen, Trilogía dramática; Agustín Laso, Segundo Imperio; Dagoberto de Cervantes, Adiós, mamá Carlota (1955); Wiberto Cantón, Tan cerca del cielo (1961), pág. 237.

¹³ "Prólogo después..." obra cit., pág. 165-167 (Para Monterde es la obra de Werfel la que provoca en Usigli escribir su Corona de sombra) Obra cit., pág. 235.

los que buscaron a Maximiliano iban contra Juárez por temerosos de que éste, por parecerse demasiado al pueblo, gobernara con la supremacía indígena, aislando así a México de la influencia política de Europa. Maximiliano aceptó ir a México seguro de no correr peligro, pues al pensar en la ley del clan, era a Juárez a quien por ser mexicano, el pueblo tenía el derecho de matar.¹⁴ Pero como bien nos señala Usigli en su obra, el pueblo al verse sometido a un gobernante extranjero se unifica bajo la dirección de Juárez, pues el mexicano no mata jamás a otro mexicano cuando existe una amenaza externa.¹⁵

En esta "pieza antihistórica" Usigli se propone rastrear el pasado de México sin el apego objetivo a la historia, para crear "una conciencia nacional". El dramaturgo no considera a Corona de sombra antihistórica porque en ella Pío Nono hable en 1866 de cosas que solo hizo más tarde; tampoco es antihistórica porque se dé allí un giro a la historia del veneno napoleónico; es "antihistórica" porque, desde el punto de mira del autor, Maximiliano no fue ni un vanidoso ni un idiota, sino un idealista que dio su sangre por México gallardamente y compró con ella su mexicanidad.¹⁶

¹⁴ Antonio Magaña Esquivel, *Obra cit.*, págs. 121-122.

¹⁵ "Prólogo después..." *Obra cit.*, págs. 165-167.

¹⁶ P. de Valero, *obra cit.*, pág. 229.

En Corona de sombra tenemos la fantasía representada por medio de la locura, el sueño, el presagio, la doble identidad, y el retroceso con el juego de luces. La locura de la emperatriz Carlota liga la trama en las once escenas. Usigli se ha apoderado de la demencia de Carlota para recrear su interpretación histórica de los hechos que precedieron, desarrollaron y provocaron la caída del imperio de Maximiliano de Austria. Por el título de la obra vemos simbólicamente que la corona del imperio, tan ambicionada por Carlota, se ha convertido en su "Corona de sombra", es decir, en su demencia.

En el primer acto nos encontramos en el castillo de Bouchout, Bruselas, Bélgica el 2 de enero de 1927. Con el propósito de desentrañar aspectos históricos sobre los dos emperadores y de lograr una reinterpretación de los hechos, Erasmo Ramírez (ficticio historiador mexicano que posee un parecido físico con Benito Juárez), va a Bélgica con la intención tenaz de entrevistarse con la emperatriz Carlota. La presencia de Erasmo y el descubrimiento de su libro de historia de México, provocan tal horror en la demente que después de un colapso, pierde ella la noción del tiempo, a tal grado, que se aleja de la realidad presente para vol--

verse y narrar el pasado, que ya no existe sino en su recuerdo.¹⁷ En la escena segunda y en la tercera Carlota trata de explicar a Erasmo, a quien cree ser Juárez, el motivo por el cual fueron a México. Así nos remontamos a 1864, donde en Miramar Carlota convence a Maximiliano de que acepte la corona porque México lo necesita. Maximiliano, que ya ha considerado por dos años la oferta, se decide a aceptar la corona con la intención de poner en práctica sus ideas democráticas en su país adoptivo.

En la próxima escena que concluye el primer acto, ya los emperadores se encuentran en Chapultepec, donde Maximiliano se entrevista con los generales Lacunza y Miramón, quienes lo llamaron por temor de que Juárez gobernase, destruyera la iglesia y las ligas europeas del país, y dejara el territorio en peligro de ser tomado por los Estados Unidos. El acto concluye con intercambio de ideas entre los emperadores sobre los obstáculos del poder contra su amor y con la nota pesimista de Carlota de que acaso "quizás sea la última vez" que vuelvan a estar juntos.

En el segundo acto se explican las causas que contri-

¹⁷ P. de Valero interpreta: "después de un colapso, empieza a despejar la mente y poco a poco a darse cuenta de la realidad." obra cit., pág. 232.

buyeron a la caída del imperio y a la locura de Carlota.

En la primera escena Maximiliano se entrevista con el Mariscal Bazaine de las tropas francesas,¹⁸ quien lo convence a firmar el decreto histórico del 3 de octubre, donde se estipula que se fusilará a quien se levante en armas contra la corona. Como medida preventiva, Maximiliano piensa atraerse a Juárez, pero Carlota se interpone porque prefiere la muerte de Juárez y la ayuda de Europa. En la segunda escena Bazaine le comunica a Maximiliano las ordenes de Napoleón acerca de adquirir tierras en México. El emperador le responde que no entregará la tierra de Mexico a cambio de la protección militar ya que su propósito es servir a México. Dicha situación le da la idea a Carlota de ir a Europa en busca de ayuda. Las últimas dos escenas del acto III dan comienzo a la fatiga mental de la emperatriz, empezando con el fracaso de su visita a Napoleón III y al Papa.

En el tercer acto se nos presenta, en la primera escena, la verificación en Miramar en 1866, de la locura de Carlota. La segunda escena vuelve al tiempo de la primera escena del primer acto (1927). Aquí Erasmo, por primera

¹⁸ Monterde dice que Usigli prescindió de la historia cuando le estorbaba, e indica que Usigli hace dialogar a Maximiliano y a Bazaine en dos entrevistas que históricamente nunca ocurrieron, obra cit., pág. 235.

vez en la obra, se convierte en el narrador, informando a Carlota sobre los eventos históricos ocurridos durante los sesenta años en que ella ha llevado su "corona de sombra". En la tercera escena, continúa Erasmo su narración, ahora satisfaciendo la pregunta de Carlota acerca de la muerte de Maximiliano. Así, una vez más, por medio del retroceso, Maximiliano declara heroicamente: "Muero con la conciencia tranquila, porque no fue la simple ambición de poder la que me trajo aquí, ni pesa sobre mi la sombra de un crimen deliberado." (pág. 219) A la pregunta hipotética de Carlota de lo que pasaría si se regresara otra vez al pasado, Erasmo le contesta: "Volveríamos a fusilar a Maximiliano." (pág. 221) A lo que Carlota responde "(...) Maximiliano volvería a morir por México, y yo volvería a llevar esta corona de sombra sobre mi frente durante sesenta años para oír otra vez vuestras palabras." (pág. 221) Después de expresar lo anterior, Carlota ordena apagar las luces, indicio de que ha encontrado la luz de la razón y la verdad, en el momento en que va a fenecer. Sus últimas palabras son las del comienzo de una vida unida a su esposo, con quien se reunirá para cumplir la promesa "en el bosque, Maximiliano. Ya estamos en el bosque."

(pág. 221)

La representación de la locura:

Es evidente que la locura de Carlota en Corona de sombra es utilizada por Usigli para favorecer el desarrollo de la trama, para reconstruir los aspectos históricos y también para caracterizar a los dos emperadores. Carlota es el elemento unificador de las escenas, pues encabeza al principio de casi todas ellas y nos informa del tiempo y del lugar de cada una. En la representación de su locura se apoya la operación de la fantasía de Usigli, sirviéndole como elemento revelador de sus propias ideas.

Si observamos detenidamente el desarrollo mental de Carlota, notamos que el primer signo de demencia le ocurre en Saint-Cloud, Francia, a donde se dirigió en busca de la ayuda que Napoleón III les había prometido. El emperador Napoleón se muestra apático hacia la petición de Carlota de enviar un nuevo representante francés honrado y justo, para reforzar las tropas, y levantar un empréstito. Napoleón le comunica lo costoso que es para Francia (900 millones de francos) el mantener las tropas en México. Con esta negación rotunda de Napoleón da comienzo la inestabilidad mental de Carlota. El primer incidente ocurre cuando le

ofrecen jugo de naranja para restablecer su fatiga. Carlota deja caer el vaso asaltada con el pensamiento de que pudiera ser veneno. El veneno tiene dos niveles de significado, el literal y el simbólico. El nivel literal se refiere al acto físico de envenenar a alguien. En la obra se utiliza para ligar la acción de las escenas y el tiempo, y así revelar sucesos ya ocurridos. El otro aspecto del veneno lleva la connotación de lo corrompido e injusto del gobierno de Napoleón III. Aquí, por medio de la alusión política, Usigli culpa a Napoleon III del fracaso de Maximiliano, y lo caracteriza de ambicioso. Así Carlota le grita:

Me habéis envenenado... Dejadme ya. Ahora me doy cuenta. Veneno --veneno por dondequiera. Veneno por años y años. ¿Qué hace el veneno de Europa en el trono de Francia? Estoy saturada de vuestro veneno. No me toquéis. ¡Advenedizo! Se lo dije bien claro a Maximiliano ¿Qué puede esperarse de un Bonaparte? Veneno --nada más que veneno. Os haré caer del trono, Bonaparte. Cáncer de Europa --veneno de Europa. Veneno de México. (...)
(pág. 195-196).

Las esperanzas de Carlota le fallan aún más cuando en el Vaticano el Papa le niega su ayuda, y contribuye a empeorar su estado mental. Al darse cuenta del estado de la emperatriz, el Papa le permite permanecer en el Vaticano, donde Carlota pierde totalmente la razón: "¿Cómo podemos

abandonarla --pregunta entonces el Papa-- si su corona es de espinas y de sombras?" (pág. 202).

Otros indicios que desarrollan la locura de Carlota los ofrece Usigli en el castillo de Miramar en Bruselas, donde la emperatriz es trasladada y donde residirá por sesenta años, hasta su muerte. Carlota tiene poco apetito, su sueño es agitado, duerme con los ojos abiertos y habla dormida; pero lo que revela aún más su demencia es que no siente dolor cuando el alienista le clava alfileres (pág. 203).

El tiempo aparece también en conexión con la locura, pues cuando Carlota encuentra el libro de historia de México olvidado por Erasmo, la emperatriz, que ha estado fuera de lo cotidiano por sesenta años, despierta creyendo estar en efecto en Chapultepec; y como si estuviese en el pasado ordena al portero a avisar al emperador. Cuando no se le satisface su deseo inmediatamente, su mente trastornada se embarca en una serie de preguntas sobre el tiempo. "Yo dije media hora pero no ha pasado tanto tiempo; sin embargo, parece que ha pasado mucho tiempo. ¿Y qué es el tiempo? ¿Dónde está el tiempo? ¿Dónde lo guardan? ¿Quién lo guarda? (...) El tiempo está en el mar naturalmente." (págs. 158-159) Este juego temporal le permite a Usigli

relacionar, junto a la locura de Carlota, los hechos acaecidos en Miramar antes que Maximiliano y Carlota aceptaran la corona, y después ya como emperadores en Chapultepec. El cambio escénico se lleva ahora a cabo por medio de trucos escenográficos y luminotécnicos. El decorado cambia y la iluminación baja siempre que se retrocede o avanza en el tiempo. Una vez en el pasado, vemos caracterizados a Maximiliano y a Carlota; se observa que ésta es egoísta y ambiciosa, pues trata de convencer a su esposo que acepte la corona del imperio, mientras que Maximiliano se ve débil de carácter aunque de buena voluntad. La locura de Carlota ayuda pues, a caracterizar a los protagonistas y a informarnos de los hechos históricos por medio del retroceso.

La ambición de Carlota es la fuerza que fortalece su carácter y lo que la motiva a convencer y a arrastrar con ella a Maximiliano, cuya única ambición sólo es el deseo de salvar y edificar al país por medio del amor, la virtud y el sacrificio. Es precisamente el deseo de obrar bien y el no lograrlo, lo que crea en Maximiliano un sentido de culpabilidad y de frustración que debilita su carácter haciéndole depender de Carlota para que ella lo ayude a racionalizar y justificar sus acciones de gobernante fracasado.

El empleo del presagio:

Otro elemento que usa la fantasía de Usigli es el del presagio. En el primer acto Carlota escucha el nombre de Juárez ("¡Viva Juárez!"), grito que no la abandona por el resto de su vida, recordándolo una vez como "el golpe de una hacha en el cuello." (pág. 170) El presagio de Carlota se cumple como un oráculo, pues en efecto es Juárez quien causa el fracaso y la muerte de Maximiliano.

La doble identidad:

La fantasía funciona en el personaje de Erasmo a través del uso de su doble identidad. Es la demencia de Carlota la que ayuda a fabricar el cambio de identidad de Erasmo por Juárez. Erasmo es importante porque al ser tomado por Juárez impulsa el desarrollo de la obra y así ayuda a revelar e interpretar el pasado (su presencia le da a la obra el tono "antihistórico" y sirve para dar unidad a las vidas fragmentadas de los protagonistas).¹⁹

Para no depender exclusivamente de la locura de la emperatriz, Usigli escoge en Erasmo características físicas parecidas a las de Juárez. Así describe su cuerpo de "media-

¹⁹ Peterson de Valero, obra cit., pág. 238.

na estatura, que por un poco sería baja; de figura un tanto espesa y solida, (...) tiene por rostro una mascara de indudable origen zapoteca (el mismo origen de Juárez)." (pág. 149) También nuestro autor cuida que el vestuario de Erasmo se parezca al de Juárez: "viste de negro, con tal sencillez que su traje parece fuera de época; el saco redondo y escotado, el chaleco cruzado y sin puntas, el pantalón más bien estrecho." (pág. 149).

Aparte de que Erasmo sirve, por medio de su parecido a Juárez, para despertar en la mente de Carlota hechos reveladores sobre el imperio, también es utilizado como informante de Carlota de los hechos acaecidos durante su demencia:

Carlota.-- No me deja pensar un rumor de campanas
--veo petardos y flores, y mi hermano
Leopoldo sonríe, con su gran barba negra.

Erasmo.-- Quizás la anexión del Congo 1885.

Carlota.--Esperad, os digo. Oigo más campanas, pero no son alegres. Oigo los golpes mesurados del bedel sobre las losas y veo un hisopo que se agita en el aire.

Erasmo.-- Leopoldo II ha muerto, 1909 (...)

Carlota.--Yo escribí una carta. Pero, ¿por qué tenía el papel un filo negro? Esperad. Tengo que recordarme.

Erasmo.--Quizás ésta. 1868 "Señora: Mucho os agra-

dezo la expresión de pesar que me enviáis por la muerte de mi muy amado esposo el emperador Maximiliano. Vuestras palabras me traerán consuelo si un dolor tan grande pudiera ser consolado ..." (pág. 210-211).

Por medio de este juego de datos históricos Carlota recobra su razón y se acuerda de haber sido llamada por el pueblo ambiciosa, loca y emperatriz en sueños. Con estos recuerdos en mente, ella le dice a Erasmo que su mirada le recuerda el mismo odio que sentía en los ojos que la acechaban en México, y el mismo arrepentimiento por haberlos llamado. Carlota aboga por el perdón del pueblo, perdón que para Usigli se merece, después de que dió su juventud y belleza y ha vivido sesenta años en la noche, con una corona de pesadillas en la frente. (págs. 214-215) Erasmo se disculpa explicándole que él sólo es un historiador "una planta parásita brotada de otras plantas producto de los hombres que hacen la historia." Pero Carlota sin prestar atención a sus excusas le pregunta si aún México odia a Maximiliano y si aún odia el amor. Erasmo sin contestarle sólo le confiesa que su propósito es el de buscar una nueva verdad para la historia de México; también le cuenta el fusilamiento de Maximiliano en Querétaro. Aquí Usigli se aprovecha de la técnica del retroceso para idea-

lizar a Maximiliano al caracterizarlo como un fervoroso patriota mexicano, y le hace declarar que "es dulce morir por que en una tierra como la de México ninguna sangre es estéril (...) (págs. 214-216)

Hacia el final de la pieza es Erasmo quien concluye la obra después de haber hallado la nueva interpretación histórica que tanto ambiciona para México. Su interpretación se relaciona con el sacrificio de Maximiliano, pues gracias a él, el mundo aprendió una lección en México, país que lo respeta a pesar de su debilidad. Desde su muerte han caído gobiernos, y se ha hecho una revolución que no terminará, sino hasta cuando los mexicanos comprendan el significado de la muerte de Maximiliano. (pág. 220).

Lo que anteriormente nos acaba de decir Erasmo sobre el sacrificio de Maximiliano es la lección de historia que nos quiere dar Usigli, pues para nuestro dramaturgo, como hemos mencionado anteriormente, es Maximiliano quien salva a Juárez de ser asesinado por su propio pueblo.

El personaje de Erasmo es un personaje ficticio que Usigli crea para motivar la expresión de sucesos acontecidos con carácter dramático. La presencia del profesor Erasmo próxima a Carlota en la hora de su muerte le parece a P. de Valero un acontecimiento ficticio; pero simultá--

neamente opina que su presencia se necesita para redondear la acción y darle sentido a la pieza. Nuestro crítico concluye diciendo que la "lección de historia" y el tema de la obra dependen de la participación de Erasmo en la obra y más aún de las conclusiones que él saca de esos cuadros.²⁰

El sueño:

El último elemento de la fantasía que estudiaremos a continuación es el del sueño, como el que ocurre en la escena tercera del primer acto. Esta escena ocurre en Chapultepec, durante la primera noche de la llegada de los emperadores.²¹ El sueño en la obra está utilizado con el proposito de profetizar e informar de los problemas políticos de México, y para explicar la razón por la cual Maximiliano fue llamado a gobernar. El emperador le pide a Miramón que le cuente la razón que hubo al respecto. Miramón le narra un sueño que tuvo:

Miramon.-- No sé como ocurrió, sire, pero vi que la
piramide habia cubierto a la iglesia.
Era una piramide oscura color de indio.

²⁰ Ibid, pag. 238.

²¹ El juego de luces aparece en la direccion escénica:
"En la oscuridad se escucha la voz de Carlota, vieja
(...) una como procesion de sombras, guiada por la
luz de las velas encendidas, pasa de derecha a izquier-
da. (...)" (pag. 166).

Y vi que el indio había tomado el lugar del blanco. Unos barcos se alejaban por el mar, al fondo de mi sueño, y entonces la pirámide crecía hasta llenar todo el horizonte y cortar toda comunicación con el mar. (...)

Maximiliano.-- Es un sueño extraño, general. ¿Podéis descifrar su significado?

Miramon.-- Me pareció ver en este sueño, cuando desperté, el destino mismo de México, señor. Si la pirámide acababa con la iglesia, si el indio con el blanco, si México se aislaba de la influencia de Europa, se perdería para siempre. Sería la vuelta a la oscuridad, destruyendo cosas que ya se han incorporado a la tierra de México, que son tan mexicanas como la pirámide-- hombres blancos que somos tan mexicanos como el indio, o más. Acabar con eso sería acabar con una parte de México. (...) En la posibilidad de que, cuando no quedara aquí piedra sobre piedra de la iglesia católica, cuando no quedara ya un solo blanco vivo, los Estados Unidos echarán abajo la pirámide y acabaran con los indios. Y pensé que sólo un gobernante europeo, que sólo un gobierno monárquico ligaría el destino de México al de Europa, traería el progreso de Europa a México, y nos salvaría de la amenaza del Norte y de la caída en la oscuridad primitiva. (págs. 167-168)

A través del sueño de Miramón nos adentra Usigli en la historia y los problemas internos del país y enseña que la tradición mexicana y la unidad racial no debe desaparecer bajo la amenaza del Norte. Maximiliano se da cuenta más adelante, en una entrevista con Miramón y Lacunza, de la falta de popularidad de Juárez por perseguir a la iglesia y

por su amistad con Lincoln. Al preguntarles Maximiliano si el pueblo odia a Juárez, se entreve la actitud europeisante de los generales cuando contestan: "No lo odiamos, señor. No queremos que la pirámide gobierne, no queremos que muera la parte de México que somos nosotros, porque no sobramos, porque podemos hacer mucho." (pág. 169)

Por último, observamos al final de la obra, la fantasía en el uso mezclado de las voces entre Carlota y Maximiliano. Según las direcciones escénicas, la voz de Maximiliano debe ser "lejana pero distinta", lo que nos dá la idea de un espíritu hablando: "Hasta muy pronto, Carla. Hasta muy pronto en el bosque." (pág. 217)

La voz de Carlota.-- ¿Y luego?

La voz de Maximiliano.-- (...) Muero con la conciencia tranquila, porque no fue la simple ambición de poder la que me trajo aquí, ni pesa sobre mí la sombra de un solo crimen deliberado. En mis peores momentos respeté e hice respetar la integridad de México. (...) (pág. 219)

En Corona de sombra hemos visto como los elementos de la fantasía: la locura, la doble identidad, el presagio y el sueño, han sido usados con eficacia y maestria por Rodolfo Usigli, para recoger los momentos más significativos en las vidas de Carlota y Maximiliano, y en los momentos históricos

durante el imperio. En rasgos precisos Carlota está caracterizada de ambiciosa, poseída de sueños ilusorios, y de demente. Por otro lado, Maximiliano aparece como idealista y débil de carácter. Se percibe en la obra que el autor nos quiere reinterpretar los hechos que circundan a los emperadores, y que en su opinión no han sido tratados con justicia. Dos críticos coinciden al opinar que Usigli recrea la historia con su propia perspectiva de una manera convincente. Y esto lo consigue gracias a su maestría creadora que incorpora la fantasía para expresar con mayor firmeza la realidad. Es a través de su perspectiva histórica, nos indica Sheridan, que Usigli "is trying to pay tribute to Maximilian and Carlota, who he feels were treated rather poorly by Mexico."²²

Peterson de Valero también coincide con la opinión de Sheridan de que Usigli tiene el propósito de exponer sus ideas acerca de los emperadores y de los problemas del imperio cuando señala:

La interpretación creativa de los hechos y las conclusiones que produce no se encuentran en los libros de historia sino en la mente del dramaturgo. De ahí que lo que más importa no sean los hechos históricos ya conocidos por un gran sector del público, sino precisamente lo

²² Sheridan, obra cit., págs. 204-205.

que el autor hace con estos hechos. Es significativo, pues, que Usigli haya sabido escoger los momentos más importantes de sus protagonistas, para así darnos la "lección de historia" que él quería.²³

Al referirse al estilo de la obra, Sheridan nos indica la existencia de la fantasía mezclada con el realismo moral.

Usigli refers to realistic sets, surroundings, language as the surface, or skin, of moral realism. He indicates that the purpose of all this is to obtain probable and believable human actions. He is a creator only in so far as he produces with live elements an artistic appearance of life.²⁴

En Corona de sombra la influencia de Usigli en sus personajes se observa cuando nuestro autor predispone en ellos debilidades y aberraciones para que realicen su papel con un fin dramático. El mismo Sheridan coincide con esta opinión cuando nos dice: "Given a character with a definite psychological slant, he will probably react to a set of circumstances in a predictable way. (...) The author who creates his personages is fully aware of their constitution and their inner motivations and passions."²⁵

²³P. de Valero, obra cit., pág. 238.

²⁴Sheridan define el realismo moral como: "The presentation of convincing living characters, men and women who are persons and not names or symbols. Moral realism involves the projection of personages that are alive. Usigli peoples his theater with Mexicans who are easily recognizable by the audience." Obra cit. (60 y 65).

²⁵Sheridan, obra cit., pág. 57.

Es evidente que Sheridan al proponerse demostrar el realismo moral en la obra usigliana, no se pregunta acerca de la motivación del autor al usar el retroceso y otros elementos artísticos en la obra. Así pues, Sheridan, al preguntarse "how can a play be realistic and at the same time unhistorical?" nos generaliza acerca de la técnica que Usigli usa sin explicar la razón por lo que lo hace:

As a dramatist he uses all the techniques of the theater both of the past and the present. In Corona de Sombra, for example, he utilizes the modern device of the "flashback" and the double stage while in Corona de fuego he employs the ancient medium of the chorus to produce the mood of tragedy. As a poet he takes advantage of the traditional liberties of the bard as a shortcut of the truth.²⁶

Magaña Esquivel considera que Usigli al nombrar su "pieza antihistórica" da prueba de su intención, que se dirige a un objetivo meramente teatral. Lo teatral le preocupa, según Esquivel, más que el relato que se pudiera relacionar con la historia o con sus formas típicas de análisis psicológico o de época."²⁷ La opinión de Esquivel confirma nuestro parecer de que Usigli se apodera de elementos que son obviamente producto de su imaginación y que bien combinados en la obra incitan al espectador a encontrar una

²⁶ Ibid, pág. 188.

²⁷ Magaña Esquivel, obra cit., pág. 122.

conciencia y una verdad histórica nacional. Por eso aunque en su técnica se valga de la fantasía, ésta no destruye la realidad histórica que se formará en la mente del espectador. Por último citamos a Sheridan al hablarnos de lo relativo del realismo que tiene como fin adaptar los hechos históricos a la imaginación artística de Usigli.

Starting with the premise that the theater is a world of make-believe, any realism even the most photographic, must be relative. Realism consists not in the actual performance on the stage, but in the impression which it creates in the mind of the audience, (...) Dramatic realism consists in producing in the spectator the feeling that he is looking upon life as it is. Consequently, unless the departures from historical facts are so radical that they make farce of history, verisimilitude would not be necessarily dissipated. The adaptation of historical facts of personages to dramatic ends does not destroy realism and may at times enhance it.²⁸

Corona de fuego

Corona de fuego (1960) denominada tragedia antihistórica en tres actos, es la segunda obra de las "Coronas" basada en la conquista de México por Hernán Cortés. Usigli justifica el haber escrito una tragedia sosteniendo que "si el tea-

²⁸ Sheridan, obra cit., pág. 95.

tro es considerado como la corona de las culturas, es innegable que la tragedia es, a su vez, la corona del teatro."²⁹ El reparto de Corona de fuego se compone de 22 personajes sin contar los miembros del coro de españoles y mexicanos, grupos de cantantes y bailarines y soldados aztecas e indios de otras tribus. Usigli, fiel a la práctica griega, coloca los coros a los lados del escenario. La producción teatral requiere la división del escenario en dos partes para separar el campo español y el campo azteca. El movimiento entre los dos campos se lleva a cabo con sombras y medias luces para crear una ilusión de distancia.

La pieza está escrita en 2,400 versos, a imitación también de las tragedias antiguas. La forma del verso, a través de la obra y de las declamaciones de los coros, que predomina es de 11 y 14 sílabas, y también se encuentran hasta de dos sílabas. Aunque se observan algunos versos con rima asonante, lo que predomina en la obra es el verso libre.

En esta pieza Usigli capta el espíritu de la tragedia griega y lo trasplanta al suelo americano sin destruir su

²⁹ P. de Valero, obra cit., pág. 206.

esencia. Este espíritu de la tragedia clásica lo recrea Usigli al unir los elementos dramáticos del coro, la música, la escena, el baile, el diálogo, la trama y la actuación.³⁰ Siguiendo el modelo clásico Usigli dramatiza los acontecimientos ocurridos en torno a un personaje importante. En Corona de fuego el héroe trágico es Cuauhtemoc, el último emperador azteca. Cuauhtemoc le sirve a Usigli para crear su tragedia, al mismo tiempo que la tragedia le sirve a nuestro escritor para redimir la figura de Cuauhtemoc por medio del lenguaje culto y las ideas nobles propias de la tragedia. La exaltación de la figura del cacique azteca la lleva a cabo Usigli por medio del uso de coros y soliloquios que se basan en el folklore y en la historia de la conquista, pero con una interpretación contemporánea y personal del autor.

Como se ha mencionado anteriormente, Corona de fuego sigue muy de cerca a la tragedia clásica y nuestro dramaturgo confiesa que esa fue su intención. La obra observa las unidades de tiempo, lugar y acción. Los sucesos se desarrollan en un día, entre el 27 y 28 de febrero de 1525; la acción tiene lugar en el "real de Cortés en Tuxakha; y el tema es tratado con seriedad, sin que se mezcle lo có-

³⁰G. J. Sheridan, obra cit., pág. 92.

mico a lo trágico. Nuestro autor se vale del esquema clásico: Introducción o exposición, acción ascendiente, acción descendiente y catástrofe o desenlace.³¹ La introducción de la obra se observa a través del coro de españoles y mexicanos que al comienzo de la obra nos informan lo que ha sucedido con anterioridad, y nos dan el lugar donde la acción tendrá lugar. La acción asciende cuando por medio del sueño de Cuauhtemoc conocemos una posible rebelión contra Cortés. La culminación ocurre en el segundo acto cuando en la fiesta india el coro predice la sublevación contra los españoles. La acción desciende cuando los planes de la sublevación se frustran, y nuestro héroe es traicionado por Pax Bolón y Mexicaltzinco. Finalmente la catástrofe del héroe ocurre cuando los españoles ahorcan a Cuauhtemoc, rasgo típico de la tragedia: después de la muerte del héroe viene la calma y la conformidad.

Fiel al concepto del héroe trágico, Cuauhtemoc desciende de gran prosperidad a un simple prisionero. Aunque para Usigli Cuauhtemoc no es un héroe trágico en su totalidad no por eso se propone hacerlo "tragédico" de por

³¹William Flint Thrall y Addison Hibbard, A Handbook to Literature. The Odyssey Press, New York, 1960, págs. 156-157.

fuerza.³² Así cuando la inevitable muerte le llega a nuestro héroe, esta muerte trasciende a un fin más elevado, pues según Usigli cuando Cortés da muerte a Cuauhtemoc en 1525 "pone una de las piedras angulares de la mexicanidad del futuro; el conquistador hace perecer al conquistado, pero es éste quien acaba por conquistar."³³

Con el uso del verso, por ser una forma elevada y tradicional de la tragedia, Usigli es una vez más fiel a su modelo griego. Para Edith Hamilton la tragedia es de los poetas, y solo un poeta puede escribir una tragedia.³⁴

El mismo Usigli confiesa modestamente que sin dejar de pensar sobre ciertos problemas de la mecánica del verso, "lo que puede encontrarse a faltar en mi esquema de tragedia es un gran poeta." Es, precisamente, la falta de un gran poeta lo que hace que Peterson de Valero opine que en la pieza el uso del verso le resta brillo al diálogo.³⁵

Al referirse al tema de Corona de fuego Usigli nos comunica que si escribió sobre la conquista fue para resolver su conflicto en la búsqueda de héroes trágicos en nuestro tiempo. De esta manera ante la imposibilidad de crear una

³² P. de Valero, obra cit., págs. 212-213.

³³ Ibid, pág. 239.

³⁴ Edith Hamilton, *The Greek Way*. New York, 1963, pág. 207

³⁵ P. de Valero, obra cit., pág. 209.

tragedia que sirviera de base a la reaparición del género trágico, Usigli pensó en una tragedia mexicana que respondiera a las leyes y a la perspectiva de la griega. Usigli pensó además en fomentar la creación de una tragedia americana con sangre verdadera como la griega, sin "transfusiones ni trasvases ni utilería, nada de erudición, nada de gracia poética por sobre la gracia trágica. Esa fue la intención generadora.³⁶

El tema de la conquista de México comienza a surgir en la literatura nacional y de otros países desde el siglo XIX. A principios del siglo tenemos la novela de G. A. Henty, By Right of Conquest or, With Cortez in Mexico (s.f.); dos obras de Robert Montgomery Bird, Calavar; or The knight of the Conquest (1834), y The Infidel: or The Fall of Mexico (1835). A mediados del siglo aparece en Mexico un poema de 120 octavas Xicotencatl (1851), de autor desconocido, donde se narran los hechos del rey Xicontencatl de Tlaxcala, quien ya hechas las paces con los conquistadores, es acusado de conspirar contra ellos. Más directamente relacionado con el emperador es la obra de Eduardo Valle, Cuauhtemoc (1886), donde el héroe azteca aparece idealizado

³⁶ Ibid, pág. 208.

por el autor. Un cuento novelesco de Lew Wallace, The Fair God or, The Last of the "Tzins". A Tale of the Conquest of Mexico, aparece en (1873); Rafael de Zayas Enríquez, Thahuicole (1894); Francisco Galindo Torres, La Quauhtemoida (1903); Archibald MacLeish, Conquistador (1932); Salvador de Madariaga, The Heart of Jade (1944); Samanet Shellabarger, Captain from Castile (1945). El poema épico en 10 cantos de Manuel A. Chávez, Anahuac (1945), narra hechos de la conquista en poemas sueltos. Argentina Díaz Lozano, Mayapán (1950); Sergio Magaña, Moc-tezuma II (1954); y Raúl Moncada Galán, El sitio de Tenochtitlan (1964).

En cuanto a la caracterización de Cuauhtemoc Agustín Yañez la encontró débil, pues según él Usigli ha sentimentalizado a Cuauhtemoc y disminuido su carácter trágico. Peterson de Valero ha observado el factor de la inseguridad psicológica en la caracterización de Cuauhtemoc, inseguridad que no le parece compatible con el modelo del héroe trágico. Esta debilidad de Cuauhtemoc proviene del hecho de que, por un lado, él quiere destruir a Cortés, y por el otro reconoce lo que el conquistador significa en la formación futura de México. ("La sangre de Cortés haría

que esta tierra/ prodigiosa se nos volviera esteril./(...) Justo es que el español llegue a ser mexicano."³⁷

Hay que añadir, sin embargo, que la inseguridad en la caracterización de Cuauhtemoc lo convierte en un personaje más complejo, porque su ambición personal de matar al conquistador y seguir gobernando está subordinada a su interés por el futuro de la nación que dependerá de la unión entre las dos razas. Esta lucidez del indio le parece correcto a P. de Valero, quien a la vez no acepta que Cuauhtemoc pueda titubear ante el plan de Pax Bolón para destruir a Cortés. P. de Valero debió observar cuidadosamente que la obra señala a Cuauhtemoc sólo interesado en el futuro de México, y un futuro unido a la sangre española. Por eso titubea ante la destrucción de los conquistadores y se resigna ante su destino:

Nuestros dioses han sido vencidos,
nuestros templos son ya solo polvo,
pero nuestros hijos, y los hijos
de nuestras mujeres y de estos hombres a caballo
deben vivir y nos darán el futuro...
un día ellos serán la nación mexicana
a la que yo quiero llegar con estos pies quemados..
(pág. 813).

Después de haber trazado algunos juicios generales previos, pasamos a la consideración de la trama según el mismo Usigli nos la explica:

Acto I. a) Cortés y sus comitivas española e india llegan a Tuxakhá después de un largo, agotante viaje que describen los coros. b) Cortés, a punto de descansar, recibe al hijo de Pax Bolón Acha, acepta su homenaje y obsequios y presta credulidad a la mentira relativa a la súbita muerte de Pax Bolón. c) El cacique de Tezatepetl revela a Cortés el subterfugio de Pax Bolón. Cortés ordena al joven príncipe que haga venir a su padre. d) Pax Bolón espera en Itzamkanak, con su general y sus sacerdotes, el resultado del viaje de su hijo. Al conocer el fracaso de su artificio, ordena que se ofrezcan sacrificios y parte a saludar a Cortés. e) Cortés recibe a Pax Bolón, lo increpa por su mentira, acepta sus ofrendas, le pide el paso a las Hibueras y lo autoriza a celebrar la fiesta india en honor de Cuauhtemoc; pero antes hace destruir los ídolos y colocar en su sitio la cruz de Cristo. f) Hablan los coros de españoles y mexicanos y el Coreuta Mactún, y aparece Cuauhtemoc para recibir el homenaje de los mactunes, agradecerlo y presentar a los príncipes y generales de su séquito antes de ir a saludar a los nobles de Acallán.

Acto II. a) Los acallantlaca dan la bienvenida a Cuauhtemoc... b) Pax Bolón sugiere a Cuauhtemoc exterminar a los españoles y lo enfrenta con su dilema. Cuauhtemoc se limita a decir que lo pensará. c) Escena de las burlas indias acerca de la distribución de las nuevas tierras que van a conquistar con Cortés. El enano Mexicaltzinco espía y escucha. d) La fiesta española, con la danza de la posesión y un recitativo del coro en tres sonetos,... versos destinados a caracterizar al español como cristiano creyente y blasfemo a la vez y como generador de una raza nueva en México. e) La fiesta india, en la que circula el rumor de que Cortés ha desistido de la expedición a Hibueras y de un supuesto viaje a España, lo que causa gran alegría a los indios, y que es interrumpida por orden de Cortés, cuyo mensaje lleva doña Marina. Pax Bolón insiste en la conspiración,

los principes están de acuerdo en general, pero Cuauhtemoc reserva aun su pensamiento. Mexicaltzinco espía, escucha y es descubierto y beñado. f) Mexicaltzinco, Tapia y Velázquez revelan la supuesta conspiración a Doña Marina. Cortés oye todo desde su tienda; recibe después a Pax Bolón y escucha su versión en la que se denuncia a Cuauhtemoc. A solas, debate el problema, el dilema y oye y desoye a sus cuatro voces --cuatro facetas de su caracter y su pensamiento-- que lo previenen contra su intención. Ordena el arresto de Cuauhtemoc y los principes, emplaza el juicio y deja a Bernal Díaz lleno de dolor y duda.

Acto III. a) El juicio de Cuauhtemoc, en cuyo curso dialogan por primera vez conquistadores y conquistados. b) Mientras Cortés delibera la sentencia, los españoles expresan su miedo y su decisión de levantarse contra Cortés si el fallo es favorable a Cuauhtemoc. Cortés abarca la situación y condena a muerte a Cuauhtemoc y a Tetlepanquetzin después de desoir a su última voz. Polémica entre Cuauhtemoc y Cortés. d) Cuauhtemoc se despide de todos y es ejecutado. e) Los españoles se apresantan a seguir a Hibueras y entonan un coro alusivo a sus nuevas conquistas que pronto es ahogado por el coro final de mexicanos.³⁷

La tragedia, que ocurre en febrero de 1523, presenta a Cuauhtemoc, último emperador azteca, prisionero del vencedor Cortés. Tal vez el aspecto de más importancia en la obra no es el de la conquista, que no presenciemos en la obra, sino el del conflicto de las dos culturas, la indígena y la española; y aunque en la obra se percibe un sentimiento popular contra Cortés, según afirma G. J. Sheridan "the play

³⁷ P. de Valero, obra cit., págs. 203-205.

is not a protest against Spanish injustice. It is rather an exposition of the tragic beginning of race relationship in Mexican history."³⁸ A partir del segundo acto observamos que el propósito del autor es el de señalar que a Cuauhtemoc solo le interesa el destino de la tierra mexicana, y está convencido de que su muerte vivirá en la conciencia del pueblo a través de los siglos.

En Corona de fuego observamos nuevamente que Usigli lleva a cabo su propósito de recrear aspectos de la historia y una nueva realidad en la conciencia del mexicano al apoderarse de la fantasía como técnica dramática. Los elementos que componen la fantasía en la obra son: los sueños, las voces, Cortés como Dios, el coro (que opera tradicionalmente en la tragedia griega), la técnica de apartes, y el truco escénico.

El sueño

El elemento del sueño es tal vez el más importante en la obra, pues aparte de que es utilizado para informarnos acerca de lo que va a acontecer, también actúa como la conciencia de Cuauhtemoc. El sueño aparece por primera vez cuando

³⁸ G. J. Sheridan, obra cit., pags. 87-88.

Cuauhtemoc le cuenta a Pax Bolón una revelación que tuvo en un sueño:

El pensamiento pierde toda fuerza
si se vuelve palabra, Pax Bolón,
pues solo puede ser acción el pensamiento, así como "la acción es sufrimiento y el sufrimiento acción".
Más veré en ello y te diré a la
aurora los sueños que los dioses me
dieron con filtros de tu fiesta, a
la que vamos ya los mexicanos. (págs. 802-803)

Más adelante nuestro héroe revela su sueño para instigar a los indios a la lucha:

Advierto que de pronto hablo con los
teules y veo en un sueño revelada
otra imagen del indio: un indio triste
que ríe y hace burla de su nada porque
cuando parece no ser es cuando existe.
Es hora, hermanos, ya de nuestra fiesta.
(págs. 805-806).

El sueño de Cuauhtemoc, que es parte de la inventiva creadora de Usigli, se usa también en la obra como procedimiento justificador. Cuando Pax Bolón acusa a Cuauhtemoc ante Cortés de conspirador, traidor y desleal, aquél se disculpa usando el sueño para justificar su inocencia:

¿No piensas tú, Malinche, nunca en lo que
has perdido: tu pureza o tu amor o tu
sueño de imperio? Y al dormir ¿no construyes en sueños batallas gigantescas que
ganas, y no tienes jamás la sed de tener
sed de nuevo, hambre de tener hambre? (...)

Sólo sé que hubo pláticas, y que yo sonreí pensando que los sueños de los niños tienen un horizonte milagroso y que no es menester que se realicen: que basta solamente que se sueñen (págs. 825-826).

Usigli se apodera del sueño para rehacer la historia, y justificar así la inocencia de Cuauhtemoc y elevarlo a la categoría de héroe trágico. Al elegir callar y enfrentarse al sacrificio nuestro héroe vacila ante su leal amigo Temilotzin y le muestra su naturaleza humana. Este amargamente le recuerda al último de los emperadores que le había rogado que no soñara sueños engañosos y que aceptara el amargo destino que les ha tocado vivir. (pág.829)

En la última mención que hace Cuauhtemoc de su sueño encontramos una vez más el tono de defensa que hemos citado anteriormente. Esta vez cuando nuestro héroe es acusado y traicionado por Pax Bolón, vacila ante su sentencia y trata de convencer a Cortés de su inocencia:

Me hace Pax Bolón pensar en un espejo
que por encantamiento mudara imágenes.
Donde él debiera verse reflejado
parece verme a mí. Y acaso el eco
de su voz en su oído se transforma
en el sonido de la mía.(...)

Ya te dije, Malinche, que vi lo que se habló
en el sueño que cuenta Temilotzin,
y que nada salió de aquel concierto
--concierto en sueños-- (...) (págs.830-831)

Las voces

Otro elemento de la fantasía que es el de las voces, cuya función es la de revelar el pensamiento y la conciencia de Cortés. Hay tres voces y la llamada "voz última". Estas voces influyen en las decisiones de Cortés presentándole diferentes alternativas. Cuando Cortés, perturbado con la idea de matar a Cuauhtemoc (quien mientras esté vivo representa una amenaza para el poderio español), no sabe qué hacer, las tres voces le aconsejan que lo mantenga vivo hasta lograda la unidad de las tribus indias, que sólo Cuauhtemoc puede llevar a cabo.

La primera voz le aconseja al capitán español que no acabe con Cuauhtemoc que es solo la sombra de un avasallado imperio, y que no podrá amenazar su seguridad. La segunda voz le aconseja reconocer a Cuauhtemoc como rey, para así formar una alianza de palabras y unificar a las tribus. Una vez que el poderio español esté fuerte y seguro, entonces con un sutil veneno se acabará con Cuauhtemoc. La tercera voz trata de despertar la codicia del conquistador, pero al igual que la voz anterior le aconseja también destruir al emperador azteca una vez que se unan las tribus. Esta voz le dice que aunque por sus escrúpulos es leal a su

rey y religión debe pensar que él puede ser el señor de un imperio mayor que el de Roma o Castilla. Pero para llegar a poseer el imperio americano debe esperar hasta que Cuauhtemoc le dé el poder ya que solo él puede unificar las tribus. (págs. 818-821).

Cortés teme después una sublevación de su propia armada incitada por el temor de que Cuauhtemoc unifique la fuerza indígena. De este modo rechaza los consejos de las voces y comienza a contemplar la muerte del líder indio. La última voz, sin embargo, lo convence de que Cuauhtemoc debe ser eliminado:

A tiempo estás don Hernando
de salvarte ante la historia (...)
Que no el miedo se te imponga
de que te pueda matar
la insurrección española.
Vuelve a prometer a todos
oro y gloria, ioro y gloria!
¡y haz la justicia más alta!
la justicia que perdona.
Mira que no desharás
nunca lo que hagas ahora.

Cortés responde, entre molesto y resignado:

Déjame al fin en paz, voz ominosa.
Lo que hago lo hago por España, (...)
que el señor azteca y su compañero
morirán el veintiocho de febrero
del ano de mil quinientos veinticinco (...)
(págs. 833-834).

El caracter de Cortés, activo, astuto, y aventurero de que los historiadores hablan no se desarrolla plenamente en Corona de fuego. A través de su diálogo con las voces se entrevee la lucha interna de Cortés para decidirse a tomar una decisión sobre si matar o no a Cuauhtemoc. Históricamente hablando, y según Salvador de Madariaga, al enterarse Cortés de la conspiración, mandó a apresar y a ahorcar a Cuauhtemoc porque el emperador azteca amenazaba su seguridad. Cortés sintió la gravedad de su abrupta decisión y se preocupó al extremo de no poder dormir.³⁹ Salvador Mora Lomeli también coincide con lo dicho por Madariaga, afirmando que la muerte de Cuauhtemoc produjo tal impacto en el ánimo de Cortés, que lo hizo taciturno e irritable y que difícilmente podía dormir.⁴⁰

En Corona de fuego Cortés está parcialmente caracterizado de modo muy diferente a lo que aparece en la historia. Usigli no sólo menciona el remordimiento de Cortés después

³⁹ Salvador de Madariaga, Hernán Cortés. Conqueror of México. University of Miami Press, Coral Gables, Florida, 1942. págs. 436-437.

⁴⁰ Salvador Mora L., "La leyenda negra en la conquista" en Cortés ante la juventud. (R. G. Granados recopilador) Editorial Jus. México, 1949. pág. 22.

de la muerte de Cuauhtemoc sino que entonces lo caracteriza como hombre despreocupado. Cuando el conquistador va a persignarse ante el cuerpo colgado de Cuauhtemoc, piensa para sí que no habrá superstición que lo ciegue, pues la muerte de Cuauhtemoc es su triunfo. Luego les ordena a sus soldados continuar la conquista en las Hibueras donde obtendrán más oro y gloria. Usigli cree que la muerte de Cuauhtemoc es una injusticia, y así lo expresa a través de Bernal Diaz del Castillo quien por tal muerte le pronostica un porvenir oscuro a Cortés: "No seáis para mí, señor, tan duro, pues diré lo que debo y no sabría disimular, aunque bien lo querría, que hoy tu porvenir parece oscuro." (pág. 839)

La creencia en Cortés como Dios

El otro elemento de la fantasia es el de la creencia en Cortés como Dios. Usigli utiliza la deidad de Cortés para motivar la traición de Pax Bolón y Mexicaltzinco. Históricamente se considera que el mito de Quetzalcoatl tuvo mucho que ver con el buen recibimiento de los españoles por Moctezuma II. Cuando llegaron los españoles en 1519, año de Ce Acatl del calendario mexicano, era el año

en que se esperaba el regreso de Quetzalcoatl.⁴¹ Por esta razón los conquistadores fueron considerados dioses. Después de la muerte de Moctezuma y con el reinado de Cuauhtemoc, el mito de que los españoles eran dioses había cambiado.⁴² Cuando el cacique de Tezatepetl lo cree ser "hijo del sol, Dios esperado", Cortés le reafirma su creencia diciéndole: "Eso soy, y mi voz te lo recuerda." (pág.785) Usigli utiliza la deificación de Cortés con el propósito de demostrar el control que Cortés ejerce sobre los indios: "Llevo conmigo un mágico instrumento/ que encuentra los caminos, que retira/ estorbos y ficciones, y que gira/ siempre hacia la verdad del firmamento." (pág. 786) Después que Paxua, hijo del cacique Pax Bolón, escucha las palabras de Cortés, se dirige con las nuevas a su padre: "Señor son dioses y lo saben todo." (pág. 790)

La lealtad de los indios hacia Cortés se debe al temor de su poder sobrenatural. Es precisamente la credulidad primitiva de los indios, lo que le trae el triunfo a Cortés, pues Pax Bolón, atemorizado por lo que le comunicó su hijo de que Cortés "lo sabe todo", le revela a éste los planes sobre una sublevación, y así traiciona a Cuauhtemoc:

⁴¹Rafael Garcia Granados, obra cit., pág. 114.

⁴²La acción en la obra de Usigli se desarrolla a partir de que Cuauhtemoc es apresado.

Pax Bolón.-- ¿Tratar, señor? En mi conciencia pura
 yo sé que eres un dios y sé que traes
 contigo algun objeto misterioso, que
 te guarda de todos los peligros y que
 es signo de tu divinidad. Sé que pue-
 des acabar con los dioses de esta tie-
 rra, y que eres severo y dadivoso y
 que tus ojos todo lo penetran.(...)
 Pero Cuauhtemoc no me deja tregua.
 Importuno, me excita a darte muerte.
 Cuida, señor, de que no te traicione:
 tres o más veces hablé de matarte.
 (pág. 817-818).

El coro

El coro, que se ha usado tradicionalmente y con efecti-
 vidad en la tragedia griega, es un elemento importantísimo
 en Corona de fuego. En la pieza se encuentran dos clases
 de coros, uno de españoles y otro de mexicanos. El uso que
 Usigli le da al coro en su obra es tradicional. El coro
 une la acción de la pieza. Por medio del coro se informa
 donde tiene lugar la acción, lo que sucedió con anteriori-
 dad al comienzo de la obra, y lo que posiblemente sucederá.
 También se usa el coro para caracterizar a los españoles y
 mexicanos, para pasar y formular juicios sobre la acción, y
 como vehículo de expresión de los dioses. Es pues, el coro
 de españoles quien instiga a que Cortés mate a Cuauhtemoc.
 Y desde el comienzo vemos al coro de españoles que cuentan
 su llegada a Tuxakhá y las vicisitudes sufridas durante el

camino. Se encuentran entonces en el reino de Pax Bolón, lugar donde ocurre la acción de la obra. La marcha les ha sido dura y difícil, y se han visto obligados a comer hasta "carne humana e intestinos" pero gracias a la brújula de Cortés, y la fe, han llegado a Yucatán alegres y convencidos de que Dios es español y por lo tanto está al lado de España, también nos informan que vencieron en Tenochtitlan y que traen como rehenes a Cuauhtemoc y a sus capitanes, para prevenir una sublevación después de la partida de Cortés (pág. 778).

Seguidamente del coro español, el coro mexicano nos cuenta la derrota de Cuauhtemoc, y condena su derrota por su orgullo e infidelidad a los dioses. Al perderse el imperio el indio ahora es un desdichado, es explotado por sus amos en trabajos mineros y erigiendo templos que no son ni para sus dioses ni para sus muertos. El coro juzga a Cortés un hipócrita por llevar a Cuauhtemoc y a sus capitanes como rehenes para matarlos a su conveniencia. El coro profetiza la muerte de Cuauhtemoc al pedir a los indios que cuiden a su rey Cuauhtemoc ("se turban mis sentidos/ y veo negros nubarrones ahora/ que llegamos al fin a Tuxakhá." (pág. 782)

El coro de españoles y mexicanos caracteriza a las dos razas con bastante certeza. Los españoles aparecen materialistas; se sienten superiores por ser vencedores y por haber adquirido riquezas; el placer los lleva a crear el mestizaje:

El coro de españoles.-- Somos el semen de la Nueva España. De nosotros saldrá la raza nueva, injerto en que producen dulce breva el español que jura y el azteca que engaña (...) Cada español, Adán, cada india Eva. ¡Qué paraíso este que erigimos. Y a Castilla y America renueva! Por la gloria de España así vivimos. Y al nivel de los dioses nos eleva el goce en el que más que damos recibimos (...) chispas de nuestro fuego y alegría, gajos de nuestra fuerza y valentía? Pocos, muchos, ¿Qué importan mesticillos? ¡Qué suene al fin la dulce chirimía! (págs. 806-807)⁴³

Por otra parte el pueblo mexicano está caracterizado por medio del coro, como derrotado, sufrido y triste, como un pueblo en busca de sí mismo, en busca de continuar existiendo con un propósito, con dignidad y preocupado por el futuro de la raza.

⁴³En las direcciones que siguen a continuación de la cita anterior, Usigli quiere dar una ilusión subrealista a la acción: "con música de dulzaina y chirimias alternada quizá con percusiones indígenas, que siga el movimiento y el color de los códices en un nivel surrealista de expresión." (pág. 807).

El coro de mexicanos.-- Soy cual un ébrio, lloro, sufro, si sé, digo y tengo presente: ¡Ojalá nunca muera, ojalá nunca perezca yo! Allá donde no hay muerte, allá donde se triunfa, allá voy yo

En vano nací, en vano vine a brotar en la tierra: Soy un desdichado, aunque nací y broté en la tierra: digo: ¿Qué harán los hijos que han de sobrevivir? (pág. 812).

Más adelante tenemos otra vez al coro mexicano, esta vez empleado para crear el deseo de rebelión en los indios por medio del uso del oráculo de los dioses:

El coro de mexicanos.-- Hermano, escucha antes de que enciendas la fiesta (...) hermano, yo sé que, sin saber cómo --porque esto ha de ser cosa de los dioses que al fin vuelven sus ojos a nosotros--, (...) He sabido que el viaje del capitán Malinche ha llegado a su fin en la tierra de Acallán, que los señores jefes de los hombres no se irán ya por el mar de Castilla. Regocíjate y canta y danza, hermano; por el regreso a Anahuac. (pág. 808)

Una vez descubierta la sublevación de los indios, Cortés se dispone a castigar a los desleales estimulado por el coro de españoles que le aconseja imponerse a dar un ejemplar castigo a quienes, a pesar de darles amistad, religión y lengua, aún piensan en sublevarse (pág. 831).

Por otra parte el coro de mexicanos presiente la cercana fatalidad que le espera a Cuauhtemoc, y lamenta lo débil que se hallarán los mexicanos, una vez que desaparezca la guía del emperador azteca: ("El corazón nos dice a sordos golpes/ que Cuauhtemoc peligra (...) pág. 814).

Al final de la obra el coro de españoles canta su victoria sin modestia ni compasión: "¡otra vez nos lanzamos al camino/ llenos de aliento, y otra vez vencimos!" (pág. 840) Pero los mexicanos aunque vencidos concluyen la obra con un canto patriótico y de unidad nacional: la "nación mexicana" vivirá hasta estos días estimulada por la herencia heroica de sus antepasados:

Coronada de fuego, el águila descende.
Esos pies que quemaste caminan todavía,
las manos que cortaste construyen todavía,
Caminará Cuauhtemoc por esta que soñaba
su nación mexicana (...) (pág. 840).

La ceiba

Otro elemento de la fantasía que aparece en la obra está relacionado con la ceiba como árbol sagrado o supernatural. En una conversación con Usigli, nos dijo que si él menciona a la ceiba como el árbol donde cuelgan a Cuauhtemoc es porque así sucedió. Nuestro autor declara

que las fuentes históricas que usó de autores mexicanos y (de partes del libro de Bernal Díaz del Castillo) señalan a la ceiba como el árbol del sacrificio.⁴⁴ Bernal Díaz del Castillo, quien (no menciona a la ceiba) como el árbol del sacrificio, relata en su crónica un incidente relacionado con la ceiba, árbol al que aún hasta nuestros días se lo considera sagrado en algunos países de latinoamérica (Cuba). En una ocasión Cortés mandó a unos vasallos a que vinieran con sus hijos y mujeres el Domingo de Ramos a que adorasen la cruz y la imagen de la virgen. Ordenó a que unos indios carpinteros hicieran "una cruz en un árbol grande que allí estaba, que entre ellos llaman ceiba (...)"⁴⁵ Aunque no hemos encontrado corroboración histórica de que Cuauhtemoc fue efectivamente colgado de una ceiba, es interesante notar que en la obra de Usigli se cuelga a Cuauhtemoc de una ceiba.

La primera vez que se menciona la ceiba, en la pieza, es cuando Cuauhtemoc le dice a Cortés: "A ver si Carlos Quinto te da honores/ por colgarme en la ceiba de Acallán. Ahora soy yo quien hace profecias." (pág. 237) Cuando en

⁴⁴Ver el Capítulo I. "Unas conversaciones con Rodolfo Usigli."

⁴⁵Bernal Díaz, obra cit., pág. 20.

el tercer acto de la obra cuelgan a Cuauhtemoc de la ceiba, Cortés, "se persigna frente a la ceiba." (pág. 839) Bernal Díaz le dice finalmente al capitán español: "no mires hacia atrás:/ esa ceiba ha tomado la forma de una Cruz." (pág. 839).

La última manifestación que se usa de la fantasía la encontramos cuando la voz del espíritu de Cuauhtemoc se despidе de su pueblo en un tono de melancolía y desamparo:

La voz de Cuauhtemoc.-- Por encima de todo veo luz,
 Por encima de todo miro fuego,
 aún cuando la tierra es de lodo
 y el cielo de ceniza y de silencio. Buenas noches y buenos días, Secreta, dulce nación mexicana. (págs. 839-840).

El uso del aparte

El último elemento en la obra, el uso del aparte, que aunque no forma parte de la fantasía propiamente dicho, lo mencionamos porque Usigli lo usa como parte de su técnica dramática, para caracterizar interiormente a sus personajes principales Cortés y Cuauhtemoc. También usa el aparte para revelarnos sus propias ideas. En uno de los apartes de Cortés notamos el verdadero sentimiento del conquistador hacia los indios: "Raza de perros y de sabandijas./ Más no

puedo rehusarles sus finuras/ sin riesgos para mí. (...)
 Descubro, dondequiera que mis ojos/ se posan, una sombra,
 una celada/ y una reptil emboscada." (pág. 795) En otra
 ocasión hacia el final de la obra Cortés resuelve matar a
 Cuauhtemoc por temor a una sublevación de sus propios sol-
 dados: "Estos que por ahora me acompañan,/ si no mato a
 Cuauhtemoc, tendrán prisa/ por matarme y unirse con Olid,/ y
 acabarán por traicionar a España." (págs. 832-833)

El aparte de Cuauhtemoc que citaremos a continuación se aleja de la época de la conquista y, por lo mismo, se percibe fuera de caracter; pues los conceptos de "nación" y de "patria mexicana", como los concebimos hoy, son ajenos al siglo XVI. Lo que justifica tales conceptos contemporáneos en la obra es el interés que tiene Usigli en buscar una nueva perspectiva histórica enfocada desde el presente. Así Cuauhtemoc, con una visión futurista, acepta estoicamente su derrota, y no le importa seguir luchando, temeroso que no se logre unidad entre las tribus una vez que desaparezca el control español. Otra razón por la que Cuauhtemoc acepta su derrota se debe a que considera al español parte de la raza mexicana, con la misma responsabilidad de sufrir y trabajar por México. Cuauhtemoc

comprende que los mayas lo instigan a rebelarse contra Cortés, solo por sus intereses propios, y sin tener presente en sus principios la conciencia de lo que significa una nación. Así comprende el cautivo emperador que el odio ancestral de las tribus volverá una vez que desaparezcan los españoles, y como resultado de lo cual se destruirá la patria mexicana de la que hasta los españoles ya forman parte.

La sangre de Cortés haría que esta tierra
prodigiosa se nos volviera estéril.
Malinche vivo pagará su crimen.
Malinche muerto, inverso abono, secaría
esta tierra que vive contra la profecía.
Justo es que el español llegue a ser mexicano.
Y que sude y que sufra y que con México pene
Y que a México dé su mano y su trabajo
Y al fin su corazón algún día, ¡algún día!(...)

Lo que importa es mi vida... pero fuera del
tiempo. (pág. 802)

En Corona de fuego hemos visto el uso de la fantasía ligado a la creación dramática y al propósito del autor de brindar homenaje al recuerdo aún vivo de Cuauhtemoc y de implantar otro angulo de perspectiva histórica que sirva para crear una conciencia nacional en el espectador. Esta conciencia del patrimonio mexicano se relaciona con la contribución que las dos razas han aportado a la formación

de lo que es la nación mexicana actual. Scott opina que Usigli coloca su obra en "a quasi --mythical framework", dentro del cual explora la motivación psicológica de sus personajes. También evalúa la importancia del "mito" de Cuauhtemoc y el "antimito" de Cortés.⁴⁶

La fantasía caracteriza a Cuauhtemoc como un héroe trágico valiéndose del coro, del aparte, y del sueño. El coro lo presenta al comienzo de la obra como "orgullosa emperador cautivo". A través de la obra el coro lo presenta también como el valiente defensor de Tenochtitlán. En el aparte vemos a Cuauhtemoc aceptar su muerte una vez que cree que los dioses han trazado su destino y el de su gente. El sueño de Cuauhtemoc sirve para demostrar su deseo de rebelión que aunque no se lleva a cabo, sirve para justificar que Cortés lo ahorque. Usigli rinde homenaje al espíritu de Cuauhtemoc al realzar en la obra la nobleza del emperador. En la obra éste se convierte en martir y representa la unidad y la solidaridad nacional, aunque es el antagonista de la pieza. Usigli revela el restablecimiento del equilibrio histórico al interpretar

⁴⁶Scott, obra cit., pág. 232.

que cuando en 1525 Cortés da muerte a Cuauhtemoc, éste ofrece una contribución a la mexicanidad del futuro. El conquistador, al eliminar al conquistado, en efecto hace que éste sea quien acabe por conquistar, pues cuando Cuauhtemoc acepta la tortura y el sacrificio este hecho hace alentar en el espectador mexicano del siglo XX, según Usigli, el sentimiento patrio.⁴⁷ Scott está de acuerdo al observar que temáticamente la obra se propone apreciar, para los mexicanos, el hecho histórico de la condena a muerte impuesta por Cortés a Cuauhtemoc. Usigli ha presentado, continua Scott, una fotografía de Cortés que lo hace el arquetipo de un paranoico. Es Cortés y no Cuauhtemoc el personaje principal en la pieza. "The birth of Mexico as a nation is not nearly so attributable to Cuauhtemoc's death as it is to Cortes' decision to make a martyr of a man who otherwise might have been forgotten."⁴⁸ Así vemos como la obra sin arremeter contra la injusticia española, trata de exponer el comienzo trágico del conflicto racial entre dos culturas, y el deseo de sobrevivir y gobernar de Cuauhtemoc.

⁴⁷ P. de Valero, obra cit., págs. 239-240.

⁴⁸ Scott, obra cit., pág. 235.

Hemos estudiado en Corona de fuego los sueños, las voces, Cortés considerado un Dios, los coros y los apartes. Aunque estos aspectos de la obra se han estudiado por separado contribuyen a formar la totalidad de la pieza y a crear un ambiente "tragédico". Usigli considera en su obra la creencia de los indios en Cortés como Dios y así justifica la traición que le hacen a Cuauhtemoc. Scott observa que un aspecto importante de la obra es la interpretación que Usigli da al personaje de Cortés, pues nuestro autor interpreta las acciones históricas de Cortés como el resultado de la psicosis.⁴⁹ Esto se puede corroborar al notar, en los apartes y de los diálogos con las voces, un alto grado de indecisión y persecución. En la obra no hay simpatía para Cortés y se observa un sentimiento contra el conquistador, pues a Usigli le interesa despertar en el espectador la curiosidad intelectual respecto a la contribución de Cuauhtemoc a la formación de la cultura actual.

Para Usigli el emperador azteca tiene cualidades de héroe trágico aunque en ocasiones pueda carecer de algunas de ellas. Nuestro autor confiesa que no pretendió hacerlo

⁴⁹ Ibid., pág. 240.

"tragédico" por fuerza sin antes haber investigado las posibilidades que permitieran clasificarlo como tal. Lo que eleva a Cuauhtemoc a la categoria de héroe trágico es la decision de aceptar el sacrificio en aras del beneficio nacional.⁵⁰ Así ha visto y sentido Usigli a Cuauhtemoc, sin apego fiel a la historia. El mismo Usigli concluye diciendo que Cuauhtemoc es un héroe trágico porque:

Representa el mundo que sólo se mezcla con el sufrimiento porque es parte de su destino y que, como el héroe trágico griego, dice: "Hágase tu voluntad", pero no en un sentido resignativo, sino en el sentido de "Aquí vengo yo a cumplir tu voluntad". Esto es activo y no pasivo, como apunta Edith Hamilton, y es esencialmente tragico.⁵¹

⁵⁰ P. de Valero, obra cit., pág. 213. P. de Valero opina que Usigli no escogió el momento más dramático en la vida de Cuauhtemoc para hacer su tragedia, ya que lo expone vencido y despojado de su trono y gloria terrenal. Así nuestro crítico se pregunta con algo de superficialidad: "¿Por qué a Usigli se le ocurrió escribir un 'Cuauhtemoc en las Hibueras' antes de haber escrito un 'Cuauhtemoc emperador'! Tal vez nunca halle la respuesta, pero no importa." (pág. 213).

Para no dejar a nuestro crítico por mas tiempo sin respuesta, debemos invitarlo a meditar que para el mexicano actual, la imagen de Cuauhtemoc destruido por tratar de alcanzar la unión nacional, tiene mayor penetración en la sensibilidad del espectador, que si lo vieramos como un principe arrogante y poderoso. Despues de todo, así lo concibió Usigli por pensar, como lo ha declarado, que en la tragedia clásica el héroe siempre aparece sufrido. (ver el Capítulo I "Unas Conversaciones con Rodolfo Usigli) Tengamos en cuenta, después de todo, la dignidad del vencido.

⁵¹ Peterson de Valero, obra cit., pág.

Corona de luz (1945-1963)⁵²

La última obra que se estudiará en el presente capítulo de las obras históricas es Corona de luz premiada en Chile en 1965; leída por el jurado internacional de "Théâtre des Nations" en París en 1966; y estrenada en el teatro Hidalgo el 27 de diciembre de 1968. En esta obra el elemento antihistórico "se vuelve más interesante que en las otras dos Coronas porque los hechos históricos propiamente no son hechos, o por lo menos no son aceptados como tales por algunos historiadores mexicanos."⁵³

Peterson de Valero opina que la carencia de documentación histórica en el siglo XVI agrava la situación de intentar aclarar aspectos sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe, puesto que los únicos detalles que se conocen acerca de dicha aparición se ha extraído de una sola crónica, la de Valeriano, escrita en nahuatl algunas décadas después de que el milagro ocurriera por 1531. Peterson de Valero añade:

⁵²Segun aparece en la disertación de Gerard J. Sheridan, la fecha de Corona de luz es de 1944 a 1961 y la publicación de 1965. La fecha de publicación que se ofrece en el presente trabajo está corroborada en la entrevista que se tuvo con el autor.

⁵³P. de Valero, obra cit., pág. 215.

Ningún documento de ese año, ni de los subsecuentes, hace alusión al milagro. Y ahora resulta, si hemos de creer a Wigberto Jiménez Moreno, que ni siquiera la fecha de 1531 es un hecho histórico, pues lo más probable es que Valeriano se refería a otro calendario que traduciría la fecha en 1555, cosa que explicaría por lo menos la ausencia de comentarios sobre el particular después de la fecha tradicional.⁵⁴

Con el propósito de informar los detalles acerca de la aparición de la Virgen de Guadalupe, citamos a continuación la Historia de la milagrosa imagen de María Santísima de Guadalupe (1895) del padre Francisco de Florencia. Florencia indica en su libro que el cerro del Tepeyac era un adoratorio donde los indígenas "daban culto a un ídolo llamado en su idioma Teotemantzin. Dicen unos que quiere decir Madre de los Dioses: Tonantzin o Tenantzin; otros, que es lo mismo que Madre de las gentes o Madre nuestra: (...) "fue en el Tepeyac donde se le apareció la Virgen a Juan Diego para desmentir, según Florencia, "a la madre de los falsos dioses, y en su ídolo, al Demonio, de la vana adoración que le daban los Indios, y mostrarles con muchos beneficios que ella sola era verdadera Madre del Dios verdadero, y Madre verdadera de los hombres." ⁵⁵

⁵⁴Ibid, pág. 215.

⁵⁵Francisco de Florencia, Historia de la milagrosa imagen de María Santísima de Guadalupe. Guadalajara, 1895, 1895, págs. 13-14.

Según vemos en el estudio de Florencia, las apariciones suman cuatro entre el sábado 9 y el martes 12 de diciembre de 1531. Las apariciones fueron presenciadas por un indio que tenía de seis a siete años de bautizado. Florencia cuenta que Juan Diego iba caminando cuando de pronto se detuvo al escuchar una música y al ver un arco iris de bellísimos colores que se formaba de los reflejos de una gran luz. Al acercarse vio en el resplandor a una hermosísima señora que lo llamó por su nombre y lo mandó a subir a lo alto donde ella estaba, diciéndole: "Hijo Juan, ¿a dónde vas? Señora, respondióle él: voy a la doctrina, que los Padres de San Francisco nos enseñan en Santiago de Tlatelulco, y oír la Misa de la Virgen que se canta en su Iglesia los sábados." Florencia observa que desde esta primera visita la virgen se identifica ante Juan Diego como María Virgen y Madre del verdadero Dios. En esta ocasión le encarga que vaya a ver al obispo y le pida en el nombre de ella la edificación de un templo.⁵⁶

De regreso Juan Diego para su pueblo, la Señora le aguardaba en el mismo lugar en espera de la respuesta. El mensajero le comunicó a ella que el obispo no le había dado

⁵⁶ Ibid, pág. 16.

credito a sus palabras, quizás por la humildad de su persona y le sugirió que buscara a otra persona de mayor rango. Sin prestar atención a lo dicho por Juan Diego, la Señora le encargó regresar al obispo al día siguiente. El obispo algo dudoso por la insistencia del indio le envió a pedirle una prueba a la Señora y regresar con ella. Al marcharse Juan Diego, el obispo envió a dos espías a que lo siguieran; pero por intervención divina los espías perdieron de vista al inocente Juan Diego quien ignorante de todo se encontraba con la señora en la cumbre del cerro.⁵⁷ En este tercer encuentro la Virgen mandó a que Juan Diego regresara al día siguiente para darle la prueba requerida por el obispo. Al siguiente día, Juan Diego pasó todo el día cuidando a un tío enfermo y buscando un médico que le atendiera. Cuando el próximo día, que era martes, salió nuevamente Juan Diego en busca de un confesor para su tío, decidió cambiar de ruta para no encontrarse con la Señora, puesto que no había cumplido con la cita del día anterior. Sin que el lo pudiera evitar la Señora le salió a su encuentro por cuarta vez y le aseguró que a partir de aquel momento su tío estaba bueno y sano. En esta ocasión la Señora ordenó a Juan Die-

⁵⁷ Ibid., pág. 19.

go que subiera a la cima del cerro, donde encontraría rosas y flores. Su encargo consistía, esta vez, en cortarlas y llevárselas en su tilma al obispo. Antes de salir, la virgen santificó las flores tomándolas en sus manos y colocándolas nuevamente en la tilma, dijo: "Estas flores y rosas son la señal que has de llevar al obispo, a quien de mi parte dirás todo lo que has visto, y que por señas de ellas, haga luego lo que le ordeno."⁵⁸

Al llegar Juan Diego a la casa del obispo, los criados, le abrieron parte de la tilma y al ver las flores trataron de arrebatarle algunas; pero por más que trataron de desasirlas de la tela de la tilma no pudieron, pues tal parecía que estaban cosidas o tejidas en ella. El incidente con las rosas hizo que llamaran cuanto antes al obispo. Ya en presencia del obispo Juan Diego le repitió la petición de la Virgen de fabricar un templo en su honor. Seguidamente Juan Diego quiso entregarle al obispo el encargo de la Virgen, y soltando los extremos de la tilma, dejó descubierta en la tela "la Santa Imagen de la Virgen María, Madre de Dios, que hoy se guarda y conserva como un precioso tesoro del cielo." Ante tal milagro se arrodilló el

⁵⁸ Ibid., págs. 22-23.

obispo y con él todos los presentes que llenos de admiración, piedad, y afectos, adoraron a la Virgen y le pidieron su amparo y patrocinio para sí y para el reino de la Nueva España.⁵⁹

En su libro The Spiritual Conquest of Mexico Robert Ricard reafirma el hecho de la tradición de la Virgen de Guadalupe. Pero señala que aunque el culto a la Virgen ha continuado en México (y en otros países de Latinoamérica) hasta nuestros días, su origen es oscuro. Ricard también nos señala, con una perspectiva histórica más objetiva, que desde los orígenes del milagro, existió una controversia entre el clero religioso y el secular; al faltar el apoyo de los frailes menores, el culto a la Virgen estuvo desde el principio en manos del clero secular, y del obispado, comenzando con el obispado de Fray Juan de Zumárraga entre (1528-1548) (a quien Juan Diego le presentó las flores), y su sucesor Fray Alonso de Montufar, que continúa desde (1553-4 a 1572).⁶⁰

⁵⁹ Ibid., págs. 23-24.

⁶⁰ Robert Ricard, The Spiritual Conquest of Mexico. (Trad. por Lesley Byrd Simpson). University of California Press. 1966, pág. 188.

La primera orden religiosa que se estableció en la Nueva España fue la orden franciscana en 1524. Esta orden combatió el culto a la Virgen desde el comienzo, aunque en una ocasión tuvo un gesto de apoyo a la Virgen, cuando en 1544 organizaron una procesión para combatir una grave epidemia que azotaba a la ciudad de México. Pero a pesar de ese gesto de apoyo a la fe guadalupana, la orden fue el enemigo único e incansable contra la Virgen. La enemistad que comienza con un sermón que pronunció el 8 de septiembre de 1556 el provincial Francisco de Bustamante donde declara que el culto y el milagro a la Virgen carece de base, ya que la imagen en la tilma de Juan Diego había sido pintada por un indio. En su sermón, Bustamante ataca también al obispo Montúfar por tolerar un culto contra la verosimilitud. Otros dos sacerdotes, Fray Antonio de Huete y Fray Alonso de Santiago, estaban opuestos igualmente al culto de la Virgen. Fray Alonso sostenía que el peligro en el culto a la Virgen radicaba en que los indios creyeran que la pintura del Tepeyac era la misma Virgen que ellos adoraron en un tiempo como a un ídolo. Otro temor de los frailes radicaba en que los indios fueran a adorar la imagen

de la Virgen y no la representada por Dios. Por último, Ricard nos cita a Sahagún, quien temía que los indígenas al honrar a la Santa (a quien los sacerdotes equivocadamente llamaban Tonantzin) honrasen a la diosa prehispánica, cuyo centro ceremonial había estado en el cerro del Tepeyac.⁶¹

En resumen, según Ricard, el culto a la Virgen brotó y se popularizó bajo los auspicios del obispado (Zumárraga y Montúfar), en medio de la indiferencia de los dominicos y agustinos, y la ansiedad hostil de los franciscanos. El hecho historicista de la aparición resulta falto de claridad y aparece aún más sumergido en el mito religioso, debido a los disparates de aquellos que lo discutieron publicamente.⁶²

No fue ni la incertidumbre histórica acerca de la aparición de la Virgen, ni la fé de millones de creyentes lo que llevó a Usigli a escribir Corona de luz; sino la vaciedad, la falta de poesía y de sentido religioso-- no eclesiástico --de esas películas lo que lo motivó a escribir sobre la Virgen. Así lo citamos:

⁶¹Ibid., págs. 189-191.

⁶²Ibid., pág. 302.

... he encontrado siempre absurdos, profanos, estériles y redundantes los dramas, autos y películas forjados en torno a la mexicana Virgen de Guadalupe, a menudo por sacerdotes armados de una intención cristiana, pero desprovistos de todos los medios católicos-- en el sentido de la catolicidad del teatro para llevarla a un feliz término de orden estético.⁶³

Es pues el propósito de Usigli lograr una comedia "en la que el público pueda comulgar a la vez en la fe, en la emoción y en la alegría."⁶⁴

Como vemos fue la justicia estética lo que llevó a Usigli a escribir Corona de luz. Sin embargo, fueron los hechos históricos de Europa, durante el siglo XVI, los que construyen la temática en la sensibilidad creadora del dramaturgo:

Detalles inconexos, aislados vinieron a mi cabeza en relación con el mapa político y religioso de Europa. La Reforma y el luteranismo, las luchas entre España, Inglaterra y Francia, el Saco de Roma, las discusiones entre Carlos V y Clemente VIII, la batalla por la posesión del Sacro Imperio Romano, el conflicto entre lo medieval y renacentista del catolicismo constituyen materia para reflexiones y para la imaginación.⁶⁵

⁶³Wider Patillo Scott, A Critical Study of the Life and Dramatic Works of Rodolfo Usigli. Athens, Georgia, 1968 pág. 249.

⁶⁴P. de Valero, obra cit., pág. 216.

⁶⁵Scott, obra cit., pág. 250.

Es así como Usigli estimulado por hechos históricos y gracias a su imaginación creadora que produce una pieza donde existe un equilibrio entre lo histórico y lo ficticio; donde la fantasía, que se basa en el elemento antihistórico, nos presenta una interpretación ingeniosa de la aparición de la Virgen de Guadalupe. Como nos indica Scott, Usigli aparte de captar el significado espiritual de la leyenda guadalupana, nos describe al mismo tiempo diversos aspectos de la vida en el siglo XVI en Europa y en el Nuevo Mundo.

Es con la intención, sin duda, de reconciliar lo místico y lo histórico que Usigli señala en su prólogo a Corona de luz que la fe que produce el milagro se manifiesta no sólo en salvar de la destrucción a las tribus de México, sino en crear una continuidad mística entre el Viejo y el Nuevo Mundo. El indio había perdido la fe en sus dioses, y como la Nueva España era la cabeza del Nuevo Mundo, la fe era necesaria por medio de un milagro. Por esto es posible especular que Carlos V haya decidido construir un milagro.⁶⁶

⁶⁶ P. de Valero, obra cit., pág. 217.

La maestría técnica de Usigli en esta obra es tal que explora con éxito la posibilidad del tema de modo que producen una impresión veráz y lógica en el espectador de la pieza. También logra que el espectador penetre en la trama de la obra con sus sentimientos e intelecto, al final lo deja con sus propias convicciones, pero con la inquietud de rebuscar en su mente una respuesta. El arte de Usigli equilibra el desenlace de la obra de tal forma que los creyentes y los no creyentes del milagro puedan encontrar pruebas que apoyen la manera de pensar de cada uno. Así Usigli realiza de un acontecimiento religioso ambigüo una obra también ambigua, con un enfoque que motivará a que su público medite y (se pregunte) sobre su propia fe.

Al leerse cuidadosamente el estudio de Gerard J. Sheridan podemos notar el énfasis que él da al realismo en la obra usigliana. Al no aceptar la fantasía como elemento de la obra, Sheridan no contesta su propia pregunta, ¿cómo una obra puede ser realista y la vez antihistórica? Nuestro crítico opina que el teatro es un mundo de ilusión donde se hace creer no lo que es sino lo que quiere el escritor que sea. Aún una descripción fotográfica es relativa, pues el realismo no consiste en la actuación o en la

presentación escénica sino en la impresión que crea en la mente del espectador. Para Sheridan, el realismo dramático consiste en crear en el público la sensación de que ve la vida tal y como en verdad lo es. Así la adaptación de hechos o de personajes históricos no destruye el realismo sino en ocasiones lo realza. En Corona de luz, por ejemplo, los tres actos nos conducen a un conflicto entre la realidad y la lógica con lo sobrenatural. Si asumimos el punto de vista de un historiador moderno, continúa Sheridan, sin considerar la posibilidad de lo supernatural, entonces habría que concluir que este drama antihistórico no es realista.⁶⁷

Sin embargo, Sheridan se contradice al afirmar que Usigli no se interesa en considerar siquiera si a su obra le falta realismo, y erróneamente observa: "He (Usigli) bypasses the issue and concentrate on historical facts⁶⁸ that are not subject to question. (...) The whole background of belief in the apparition is charged with dra--

⁶⁷ Sheridan. Obra cit., págs. 94-95.

⁶⁸ El mismo Usigli separa en su explicación detallada de la trama los hechos de fe y creencia que tradicionalmente se aceptan como verídicos de los hechos antihistóricos (creados por el autor).

matic possibility."⁶⁹ Con lealtad de religioso, el Reverendo, Sheridan afirma que: "Today in modern times a visit to the Basilica outside of Mexico City can be the source of inspiration even to the unbeliever."⁷⁰ Seguramente habrá otras personas a quienes el espectáculo, lejos de inspirarlos, les produzca un sentimiento desconsolador al ver la ignorancia y fanatismo en que la Iglesia ha mantenido a sus fieles.

Corona de luz dramatiza el tema de la aparición de la Virgen de Guadalupe, aparición sobre la cual Carlos V y la reina conciben la idea de fabricar un milagro. Como este hecho del milagro prefabricado carece de constancia histórica, lo consideramos formar parte de la inventiva artística de Usigli. En la obra, Carlos V usa la figura de la Virgen como medida política para aplacar a los indígenas para persuadirlos más fácilmente al cristianismo; de modo que si Europa cayera en manos de la Reforma a través de guerra y conquistas, el Nuevo Mundo sería "el santuario de la religión."⁷¹ En México, el obispo Zumárraga acepta al fin,

⁶⁹ Ibid. Obra cit., pág. 95. El mismo Sheridan cita a Usigli en su Itinerario del autor dramático (pág. 119) "That realism does not exclude the supernatural but accepts it and uses its elements."

⁷⁰ Ibid. Obra cit., págs. 95-96.

⁷¹ Peterson de Valero. Obra cit., pág. 221.

belicosamente, la idea de Carlos V, y expone como portavoz de Usigli que los motivos de la aparición son "para privar a todas luces al indio de toda luz y de toda esperanza, para que el indio se someta si se lo deja libre de adorar a una Virgen suya." (pág. 877)

Al considerarse el desarrollo de la trama que precederá al subsecuente análisis de la fantasía, dejaremos al mismo Usigli que nos explique los eventos que dan comienzo a la obra. No pasemos por alto el modo en que Usigli armoniza su arte creador con la objetividad histórica al separar él mismo en paréntesis, los hechos de ficción de los hechos históricos:

Carlos V en 1530 se dirige de Salamanca a Cádiz --sin la reina-- para ser coronado emperador de los romanos y poner fin a una de las disputas entre los principes católicos. (Histórico) En el camino se desvía para pasar unas horas en Yuste, monasterio cuyos monjes le son fieles y cuyo paisaje le ha sido elogiado. Escapa con la reina y hasta allí lo persiguen ministro y cardenal, acompañados por el emisario bélico y por el emisario religioso, para exponerle el problema de América, esencialmente de México. (Antihistórico pero teatral) ¿Por qué un hombre como él, que conocía todos los paisajes de Europa, eligió el de Yuste para retirarse del mundo? (Sugestión de Corpus Barga) Yuste está destinado a inspirarlo, interpreto yo.

El lo siente, y es allí donde capta la onda del milagro, pensando probablemente que lo inventa. (Antihistórico en grado absoluto pero siempre por fortuna teatral) No olvidemos que Isabel de Portugal amaba la region de Extremadura y vivió largo tiempo y murió en ella. Este es el primer acto.

En el segundo, Juan de Zumárraga ha convocado a los misioneros más importantes, que viajan de todos los sectores colonizados de Nueva España y de América, en el edificio en plena construcción del Obispado de México. (Antihistórico). (...) ⁷²

Ya reunido con sus misioneros, Zumárraga protesta contra la intención de Carlos V de inmiscuirse en el dominio espiritual de la iglesia. También les habla de una misteriosa consigna que el rey ha ordenado. Juntamente con la consigna llegan a Nueva España un jardinero y una monja de la orden de Santa Clara. El jardinero tiene instrucciones de cultivar y lograr rosas en un lugar yermo. La monja, de condición histérica, que ve apariciones divinas, y que oye voces del más allá, debe ser instruída de aparecer un día ante un indio converso, seleccionado por su natural estupidez, y presentarse ante él como su madre y la Madre de Dios. También ella le debe encargar al indio que vaya

⁷²P. de Valero. Obra cit., págs. 214-220.

ante el obispo para que le construya una basílica en nombre de ella. La reunión termina con la sugerencia de Motolinía de teatralizar la cuestión de la falsa aparición con la justificación de salvar la fe y salvar al indio.

El tercer acto ocurre en la mañana del 12 de diciembre de 1531 (las tres visitas de Juan Diego, que no se llamara así en la pieza, al obispo ocurren en la obra en un sólo día; Usigli ha creado a cuatro Juanes que representan las cuatro apariciones ante el indio de la Virgen). Zumárraga aparece contrariado con los problemas divinos y humanos de la evangelización y salvación de los naturales. Un indio ha venido a ver al obispo para contarle su encuentro con una Señora que le dijo que era su madre y la Madre de Dios. Ella desea que se le construya una Iglesia. Lo prematuro del milagro confunde al obispo que recuerda que la fecha para el milagro estaba planeada para el 31 de diciembre en San Angel y no en el Tepeyac.

Temeroso de un error del jardinero, Zumárraga pide verlo y lo acusa de haberse equivocado de lugar. El jardinero niega haber pisado el Tepeyac, pero después confiesa haberle sembrado un rosal a una mujer india que le iba a dar un hijo. El obispo decide carear al indio con la monja para

de este modo solucionar la duda. La monja se acerca con postura de virgen y consumida por un fuego interior. El indio la mira y parece reconocerla, pero cuando el obispo lo interroga, él confiesa que aunque se parece no es la misma. Exasperado por la situación el obispo demanda la prueba que el había solicitado; mientras el indio despliega, de espaldas al público, las rosas que llevaba en la tilma, para la consternación de todos se vio grabada en la tilma la imagen de la Virgen. La monja al presenciar la imagen, rueda por tierra como fulminada. Mientras tanto, debido a la indiscreción del indio, la población indigena se congrega ante el obispado en espera del obispo, quien piensa que México ha recobrado la fé y ha dejado de pertenecer a España.

Al analizarse el uso de la fantasía en Corona de luz se estudiarán la ambigüedad con respecto a la identidad del indio a quien se le aparece la virgen, la monja clarisa y su locura, el jardinero, y fray Antonio. También se prestará atención al juego de luces y al milagro mismo, que como se ha indicado previamente, se relaciona directamente con el testimonio que Juan Diego le da al obispo Zumárraga y la prueba de la imagen en la tilma y las flores.

Cuando en la entrevista reciente con Usigli le pregunté por qué creó a cuatro Juanes en la obra, respondió que cada Juan simboliza las cuatro apariciones de la Virgen. Según Usigli su intención al crear a los cuatro indios radica en su falta de interés personal por este personaje. Sin embargo, se puede conjeturar que los cuatro Juanes permiten a nuestro autor apartarse de la tradición histórica, y al espectador a opinar, gracias a la ambigüedad, de acuerdo con sus ideas personales.

La confusión comienza primeramente en el obispado, mientras Fray Juan de Zumárraga les informa a sus consejeros acerca de las órdenes que Carlos V le ha mandado. Un indio se ha escabullido al interior y se halla escuchando a través de la puerta cuando Fray Antonio lo descubre y lo empuja al interior de la sala, acusándolo de ser espía. El indio mira a los misioneros que lo rodean en busca de protección, y el obispo intercede pidiéndole que no le haga daño. El fraile responde: "Es que me exaspera su mezcla de pasividad y de malicia. Escuchaba a la puerta como un demonio, y se deja hacer como un ángel." (pág. 889)

Cuando tratan de interrogar al asustado indio éste solo responde "Tata, Tata" al obispo Zumárraga que lo protege.

Motolinía afirma que el indio no habla español y se aleja con él. En realidad no se sabe si efectivamente el indio conocía o no el español.

En el tercer acto de la obra continuamos observando la confusión. Un indio (el indio de las visiones que habla con los santos cuando no con los ídolos) quiere ver a Zumárraga. En un español silábico, el indio le explica al obispo su encuentro con "la divina señora". Fray Juan se resiste a creerlo pues considera a los indios seres imaginativos en fuga de la realidad. Aquí la duda está relacionada con la identidad del indio, pues no sabemos si fue el mismo que escuchaba tras la puerta durante la conferencia del obispo. Después que los otros Juanes comparecen ante Fray Juan, éste se recuerda del indio que espiaba y se pregunta si sería alguno de estos cuatro Juanes. Tratando de buscar la verdad le pregunta a Fray Antonio que lo piense bien "podría ser uno de estos cuatro indios aquel a quien descubristéis una tarde escuchando a mi puerta(...)" (pág. 908) Fray Antonio no puede identificar al indio; tampoco Motolinía, que es maestro de español de los indios y fue quien se llevó al indio que espiaba, puede reconocer al indio que protegió.

Cuando le preguntan a Juan Darío que donde aprendió español, éste responde "aprendo en Tlatelolco. Motolinía enseña. No conoce porque aztecas todos iguales." (pág. 908)

Aparte de la duda relacionada con la identidad del indio, también tenemos la posibilidad de que la monja y no la Virgen se le pudo haber aparecido al indio. Para aclarar la duda el obispo Zumárraga decide carear al indio con la monja clarisa, que por otra parte estaba en postura solemne y consumida por un fuego interior. Frente a ella el indio no puede decidir y oprime la tilma contra su pecho. Con visible esfuerzo retira su mirada de la aparente visión diciendo: "Sí parece --pero no es, tata obispo." La monja, mientras tanto, pretende que permanece en éxtasis, aunque se da cuenta de que Juan IV ha dejado de mirarla a los ojos. (pág. 914)

El otro elemento de la fantasía en la obra está relacionado con la ambigüedad y la locura de la monja clarisa. Sin expresar nada verbalmente, su actuación consiste en manifestarse en un estado ultraterrenal. En la pieza se la describe "en trance, como si algo invisible la poseyera." (pág. 891) Es la aureola mística que rodea el personaje de la monja lo que produce recelo y curiosidad en el lector

o en el espectador. Es así como se dificulta opinar si la monja se le apareció al indio o no. Lo único que sabemos del personaje de la monja clarisa es a través de lo que dice el fraile Antonio, quien la trajo de España y su protector en Nueva España.

El fraile.-- Me sigue, Ilustrísima. A su paso.
Al paso del arcángel, al paso de
la Virgen, que marchan siempre al
paso de Dios, dice.

Fray Juan.-- ¿Está lo mismo?

El fraile.-- (Alzando los ojos al cielo) ¿Trance o
éxtasis? (...) (pág. 892)

La aparente anormalidad de la monja clarisa ha sido sabiamente usada por Usigli para crear la duda del milagro. Si la monja hubiera estado en sus cabales, se nos hubiera hecho más difícil justificar su postura hierática, el éxtasis o trance, que formando parte de la locura nos crea una ambigüedad de los hechos. Fray Antonio la describe: "loca sin duda, que dice estar en éxtasis siempre y ser la Madre de Dios. (...) (pág. 913) Fray Juan reafirma lo dicho por Fray Antonio: "¿Qué sabemos lo que pasa en un ánimo enfermo?" (pág. 914)

El obispo se mantiene dudoso de todo lo que sucede a su alrededor, y así duda de que la aparición sea un mila-

gro. Considera la "fabricación" una blasfemia contra la fe y la razón. Motolinía lo trata de convencer al recordarle que el día prefijado para el auto sacramental era el 31 de diciembre en el Pedregal, y que en efecto la aparición ha ocurrido el 12 de diciembre al pie del cerro del Tepeyacatl sin previo arreglo. Aún dudoso Fray Juan le contesta:

Fray Juan.-- Ahora estoy seguro. Esas gentes han usado a otra, ni siquiera religiosa, pues no hay más, quizás a una india... Inhumana, sacrílega intriga, juego de Carlos V y de Cortés que habrá que denunciar. (pág. 916)

Otra ambigüedad que encontramos en la obra es la del jardinero Alonso de Murcia. El jardinero que debe ser acompañado siempre por el fraile Antonio aparentemente ha andado solo. Motolinía informa que algunos indígenas lo han visto "más allá del tepetl --esto es, del cerro. Están acordes en que han visto al señor Alonso rondar por ese paraje y visitar una cabaña de indios." (pág. 904) Alonso que debe lograr rosas solamente en un lugar yermo llamado el Pedregal, confiesa que también sembró, para una amante india, en el Tepeyacatl "un rosal muy pequeño que floreció al mismo tiempo que florecía su vientre." (905) Este hecho crea la posibilidad de que alguno de los cuatro "Jua-

nes" haya obtenido las flores del jacal de la india y que luego lo haya presentado al obispo.

Por último vemos que el personaje del fraile Antonio se presta para otra ambigüedad. Fray Antonio ha hecho el viaje de España a Nueva España acompañando a la monja clara y al jardinero. El está enterado de los planes del fraude de la aparición y probablemente mezclado en la farsa. Durante la reunión secreta del obispo con sus consejeros, en el segundo acto, ignoramos si Fray Antonio está espiando junto con el indio, pues segundos antes que el obispo abre la puerta él se apresura dentro del recinto, sin llamar, empujando al indígena. Más tarde cuando el obispo quiere identificar al indio entre los cuatro "Juanes", Fray Antonio declara que no se acuerda.

Hacia el final de la obra Fray Antonio se siente culpable y se presenta ante el obispo, con una agitación incontenible, para expresarle su deseo de abandonar la orden. Cuando el obispo le pregunta si ha perdido la razón, Fray Antonio manifiesta su complicidad con el fraude: "Creo que sí, señor. Carlos y su Ministro y nuestro propio Cardenal sacudieron extrañamente mi fe. (...) No puedo cerrar ya los ojos. No quiero ser cómplice de un frau-

de, ni testigo de..." (pág. 913)

Al analizarse el uso del milagro en la obra, se observa que se usa como elemento unificador de la trama. Pero no entendamos por milagro el hecho material de las apariciones de la Virgen a Juan I, II, III, y IV, puesto que el propósito de Usigli no es el de contestarnos la pregunta de si la Virgen se apareció o no, sino de indicar que el verdadero milagro radica en la creación de la fe. El mismo Usigli trata de reconciliar el fenómeno del milagro en relación con la fe, al colocar como prefacio de su comedia una cita tomada de la escena II de Santa Juana de George Bernard Shaw:

The Archbishop.-- A miracle, my friend, is an event which creates faith. That is the purpose and nature of miracles. They may seem very wonderful to the people who witness them, and very simple to those who perform them. That does not matter: if they confirm our faith they are true miracles.

La Tremouille.-- Even when they are frauds, do you mean?

The Archbishop.-- Frauds deceive. An event which creates faith does not deceive: therefore it is not a fraud but a miracle. (pág. 841)

Ya en el acto I de Corona de luz se viene considerando a lo supernatural como un agente que sirve para aplacar el espíritu de rebelión de los indios; la fabricación de un milagro unificará a la raza indígena:

Cardenal.-- Es menester, señor, que esos infelices vean a Dios.

Emisario.-- Eso sí --pero un dios suyo, un dios mexicano. De otro modo, jamás volverán a ser hombres. (pág. 860)

La reina Isabel concibe la idea del milagro como solución al problema; y poniéndose a sí misma como ejemplo afirma que su única arma es la fe.

Isabel.-- No hay más que un camino, señor, y ese no es para corrido por los pies del hombre. El único camino es el camino de un milagro.

Cardenal.-- La Reina tiene razón. Solo un milagro de Dios puede salvar a los indios.

Carlos.-- ¿Un milagro? (...)

Emisario.-- ¿Qué es un milagro, fraile?

Fraile.-- No podrías entenderlo, porque no crees.

Isabel.-- Dices bien, fraile: no hay más que un milagro, que es la fe (pág. 864).

Como la reina Isabel es devota de la Virgen de Extremadura que se llama Guadalupe, el rey Carlos concibe la idea de usar dicha Virgen para el milagro: "La Virgen de

Guadalupe (...) Eso sería un milagro." (pág. 865)

En el tercer acto tenemos la consumación del milagro. Usigli, proponiéndose ser ambiguo en su obra, hace que la aparición de la Virgen suceda en la mañana del 12 de diciembre de 1531 al pie del cerro en el Tepeyacatl; y no en día 31 de diciembre, fiesta de San Silvestre, al sur de la ciudad en el Pedregal, como tenían planeado el obispo y Motolinía. Es pues, Juan IV (Juan Dario) quien da un relato completo sobre el milagro:

Tata, en falda cerro señora hermosa muy hermosa dice a Juan Dario pobrecito dice Juan Dario aquí quiero casa hermosa muy hermosa. Soy tu madre pobre indio Juan Dario. Dí a tata obispo quiero aquí casa hermosa para madre de Dios y de indios. Yo digo a tata obispo. (pág. 908).

Usigli explícitamente indica en sus direcciones escénicas que no se le enseñe al público la imagen grabada de la Guadalupana en la tilma del indio. Este detalle escénico permite a Usigli mantener la duda del espectador, quien al no presenciar el milagro con sus propios ojos puede dudar la veracidad del hecho. Ni aún la prueba de las rosas, ni la imagen grabada en la tilma del indio logran convencer a Fray Juan del milagro: "¿Milagro? ¡Supercheria! ¡Blasfemia contra la fe y la razón! (...)" Pero muy pronto des-

pués de reflexionar sobre lo sucedido el obispo considera que lo que sucedió es un milagro de Dios, "porque a partir de este momento México deja de pertenecer a España."

Así le dice a Motolinía para concluir la obra: "Veo de pronto a este pueblo coronado de luz, de fé. Veo que la fe corre ya por todo México, como un río sin riberas. Ese es el milagro, hermano. (págs. 916-917)

El elemento de la fantasia que estudiaremos a continuación es el del uso de la luz como técnica y como símbolo. En relación con el título, la palabra "luz" simboliza la fé. Fray Juan dice: "Veo de pronto a este pueblo coronado de luz, de fe." (pág. 917) Desde el punto de vista técnico la luz se usa para crear un contraste escenográfico en conexión con lo supernatural. El tercer acto, donde aparecen en escena los cuatro Juanes, y donde ocurre el milagro, se expresa en la dirección escénica: "Mañana sombría, cielo lleno de nubarrones. La oscuridad del ambiente aumentará durante el curso del acto, despejándose repentinamente, como por efecto de un relámpago, en la culminación de la comedia --que es la revelación de Zumárraga-- para terminar bajo un deslumbrador sol cenital." (pág. 893)

La "luz" también aparece relacionada con lo supernatural, cuando el primer Juan ve una luz y se lo informa al obispo por medio de Martincillo que traduce:

Martincillo.-- No entiendo todo, señor obispo, pero creo que esta mañana vio una luz (Juan I asiente, reitera algo al oído de Martincillo)... Vio una grande luz. Y esto, entre vucencia y yo, que se lo cuente a su abuela, que hoy hace nublado. (Juan I le dice algo más al oído) Y quiere que el señor Obispo le diga si esa luz es cosa de los españoles y de la iglesia, o es que ya los ídolos anuncian su regreso.

Fray Juan.-- (Sonríe, mira al cielo). Llevaóslo afuera, hermano, habladle largo como sabéis hacerlo vos, y decidle que la luz no puede hacerla más que Dios, el Dios único que nos trajo aquí para mostrarles la verdad y el paraíso. Y sed elocuente, vamos. (Su sonrisa se acentúa). (págs. 896-897)

El mismo juego se repite con Juan II, indio más joven, quien declara que vio una luz y que oyó voces. (pág. 897) Más tarde Juan III, aunque no manifiesta haber visto el resplandor luminoso, menciona que encontró flores. Después del último Juan y del milagro, "la luz crece gradualmente." (pág. 915) Este juego de luces continúa hasta cuando Fray Juan decide confesarle a la multitud el fraude del milagro, mientras que el tumulto que grita el milagro

lo hace retroceder enmudecido. La luz aquí aumenta, y cuando finalmente se prepara a bendecir al pueblo: "una luz cenital parece echar abajo las paredes e inundarlo todo." (pág. 917)

En Corona de luz hemos visto como Usigli ha combinado aspectos de la fantasía como base de su técnica dramática, para realizar su propósito antihistórico de recrear y cambiar la perspectiva sobre los eventos del milagro de la Virgen de Guadalupe. Esto lo lleva a cabo con la ayuda de su creadora imaginación y su pragmatismo intelectual, que hace que no resuelva lo paradójico del milagro, sino que lo deje para que cada quien lo interprete de acuerdo a su conciencia.

Conclusion

Después de haber estudiado la trilogía antihistórica de las Coronas, hemos observado que Usigli haciendo uso de algunos elementos de la fantasía, nos ha presentado en cada una de sus obras una interpretación subjetiva, creadora y personal de los hechos, los cuales lejos de reflejar la

historia, son el resultado de su imaginación propia. Usigli dispone, aparte de un poder creador por excelencia, de elementos que lo ayudan a dramatizar, como el uso de los sueños, de la locura, de retrocesos, voces etc.

La técnica de la fantasía le permite a nuestro autor usar su imaginación y su poder creativo con tal libertad que nos pueda ofrecer una interpretación de acontecimientos importantes de la historia mexicana, enfocados imaginativamente desde el presente.

En Corona de fuego Usigli nos informa de su propósito de presentar su perspectiva histórica comenzando con la tragedia de la conquista:

En 1525 Cortés da muerte a Cuauhtemoc y pone una de las piedras angulares de la mexicanidad del futuro; el conquistador hace perecer al conquistado, pero es éste quien acaba por conquistar. En 1867, por procedimiento jurídico, Juárez da muerte a Maximiliano --el conquistado hace perecer al conquistador, pero ahora son los dos los que colocan una nueva piedra angular porque es el conquistador el que muere y da su sangre. Dicho de otro modo, la sangre de Maximiliano se queda en México aunque su cadáver vuelve a Austria. Cortés, en cambio, regresa a España a presenciar su crepúsculo. No se trata pues, para mí, de ir contra la historia o de cambiarla, sino de mirarla desde otro ángulo.⁷³

⁷³P. de Valero. Obra cit., págs. 239-240.

Ya hemos visto como en Corona de fuego Usigli nos presenta la injusta muerte de Cuauhtemoc a manos de Cortés. Es pues, gracias a Cortés que Cuauhtemoc se convierte en el héroe tradicional de México. Corona de luz representa en la trilogía la unidad espiritual de México, a través de la fe, por medio del milagro de la Virgen de Guadalupe. Por último Corona de sombra representa la unidad política de México. Al encontrarse dominado el país por una potencia extranjera, lucha unido para restablecer la autonomía política nacional. De esta forma estaríamos de acuerdo con Peterson de Valero que nos dice que la trilogía representa "la epopeya de un pueblo en busca de su destino a través de la historia, y representada a través del arte dramático de Rodolfo Usigli."⁷⁴

Para finalizar este capítulo, encontramos apropiada la observación de Wilder P. Scott, al decirnos que el propósito de Usigli al presentar una nueva interpretación histórica de Carlota y Maximiliano, de Cortés, y del milagro de Guadalupe, tiene el mismo resultado. Ya que "the spontaneous nature of artistic insight may frequently reveal what traditional scholarship has been unable to discover."⁷⁵

⁷⁴Ibid., pág. 197

⁷⁵Scott, obra cit., pág. 248.

CONCLUSION

La iniciación de Rodolfo Usigli como dramaturgo nace de su deseo de crear una obra nacional. Este nacionalismo se dramatiza en sus obras políticas (Noche de estio, La última puerta, El gesticulador y Un día de estos...), y se caracteriza por la honradez del autor al tratar los problemas de México. Estas obras son una protesta contra la corrupción en la lucha por la mejoría moral de la sociedad; en ellas Usigli trata de los conflictos humanos, la lucha por sobrevivir, las incongruencias históricas y los problemas del orden social de México. Y refleja en las tablas la imagen de los políticos mexicanos para que ellos mismos se vean retratados. La mayoría de las obras psicológicas (El niño y la niebla, Aguas estancadas, Sueño de día, Mientras amemos y El caso Flores), fueron escritas subsecuentemente a las obras políticas. Estas obras psicológicas, influidas por Lenormand, Shaw, Ibsen y Strindberg en cuanto a que son obras de ideas, presentan la demencia o neurosis de los personajes relacionada con el ambiente mexicano. Por último las obras históricas (Corona de sombra, Corona de fuego y Corona de luz) manifiestan una nueva pers-

pectiva en tres momentos culminantes de la historia de México. Vera Beck opina que como la política ejerce una gran influencia en la vida nacional de México, por eso también importa en el teatro legítimo, y que como los motivos psicopáticos, el desmoronamiento de las familias y la conexión entre la vida y los sueños son una realidad viva, aunque a menudo incongrua, todo eso forma una parte integral e imprescindible de la obra dramática de Usigli, en continua batalla por el teatro mexicano.¹

Aunque Usigli es un escritor comprometido, en el sentido de que su teatro representa la formación de México y su lucha por conservar la unión nacional a través de la madurez del gobierno y del pueblo, no podemos afirmar que su obra sea didáctica o moralista. Nuestro autor se limita a presentar lo que observa, y si alcanza una lección es por lo que estimula en la mente del espectador y no por lo que le dice directamente. Según P. de Valero, Usigli muestra a los mexicanos las fallas y los problemas del país, trata de quitar la venda de los ojos de quienes no quieren ver el camino, y lucha para que el mexicano pueda recono-

¹Vera Beck, obra cit., pág. 382.

cer sus males y para que despues los rectifique. En El gesticulador, su obra más sobresaliente, Usigli expresa que hay que acabar con la demagogia, con el complejo que hace hipócrita al mexicano; en la religión, en la política, en el amor y en sus sentimientos y emociones; hay que luchar por la dignidad del pueblo, la honradez, el auto-respeto, la autodeterminación, y el respeto a lo ajeno.²

G. J. Sheridan señala que aunque la obra de Usigli carece de humor, el tono satírico no alcanza a ser cruel: "He reveals the incongruities of Mexican society without passing sentence on the culprits."³ Sheridan reconoce que la obra usigliana no es un mero entretenimiento superficial, pues aún sus agudezas son un instrumento para crear una conciencia nacional. Así pues, Sheridan cita a Usigli, quien se expresa así: "Mi propósito de fondo fue dar a México un teatro, por cuanto estimo que un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad.(...) Yo creo que lo he logrado en parte después de un combate de treinta años."⁴

Antonio Magaña Esquivel considera que la obra de Usigli no se propone redimir al mexicano sino al teatro.

²P. de Valero, obra cit., pág. 197.

³G. J. Sheridan, obra cit., págs. 179-180

⁴Ibid, pág. 180-181.

Usigli no pretende, nos señala, "salvar al hombre ni a la sociedad, sino analizarlos o ironizarlos, y sí, por encima de todo, salvar al teatro." Su afán y meta de corrección es pues de orden estético, más que moralista.⁵ Nuestro crítico concluye diciendo que el teatro de Usigli se propone alcanzar "una estrecha relación entre sí, el mundo y el tiempo de México."⁶ Este juicio parcial de Magaña Esquivel al considerar la obra de Usigli desde una perspectiva estrictamente estética resulta obviamente incompleto; pues, aunque es cierto que Usigli se propone crear un teatro nacional de alto relieve estético; también se propone expresar un teatro humanista en el que el público pueda ver su "propia vida por el ojo de la cerradura"⁷; un teatro que corresponda a la realidad de México, que permita al mexicano verse "al espejo dejándole, hasta donde sea posible, la ilusión de que ve a su vecino. Hacer pasar las cosas al otro lado, adentro del espejo."⁸ P. de Valero corrobora el

⁵ Antonio Magaña Esquivel y Ruth Lamb, Breve historia del teatro mexicano. (Mexico, 1958) pág. 134.

⁶ Antonio Magaña Esquivel, Sueño y realidad del teatro. Instituto Nacional de Bellas Artes: México, pág. 125.

⁷ Anatomía del teatro, obra cit., pág. 37

⁸ Ibid., pág. 23.

sentido humanista del teatro de Usigli al observar que Usigli crea su teatro al percibir el afán del mexicano de escaparse de sí mismo, de no aceptarse como es, de querer alcanzar más de lo que puede aspirar, y en suma, de hacerse un hipócrita; esta observación del pueblo mexicano "produjo en Usigli una incontenible indignación que lo convirtió en la voz y la conciencia de su pueblo."⁹

En su técnica dramática Usigli subordina la realidad fotográfica para crear una presentación subjetiva de la sociedad. Sometiéndolo todo a su realismo subjetivo él comienza sus obras con algún detalle específico obtenido subjetivamente y que además, por medio del uso de la fantasía, Usigli intenta proyectar, en cada obra, sus postulados sin verse obligado a presentar situaciones verosímiles. Por medio de la fantasía Usigli se propone, en verdad, proyectar la realidad de México, realidad que depende del significado que Usigli escoge darle. Varios críticos están de acuerdo que es un realismo subjetivo, Donald Louis Rosenberg señala que el realismo de Usigli es un realismo seleccionado que muestra la habilidad del autor "to make a

⁹ P. de Valero, obra cit., pág. 365.

poetic selection of the essential qualities of his society to be depicted."; cuando Usigli decide seleccionar la realidad que observa intenta hacer un teatro de mayor significado, ya que al alcanzar su sueño de lo que debe ser, expresa a la vez la naturaleza esencial del hombre y del universo.¹⁰ También G. J. Sheridan manifiesta que la obra de Usigli no es una serie de fotografías o grabaciones, sino "reflections which are authentic and convincing because they are motivated by the spirit of a nation. They do not contradict history or sociology but supplement the sciences in a poetic manner."¹¹

Como hemos observado en los tres grupos de obras, las piezas políticas, las psicológicas y las históricas, Usigli ha ido progresando en el uso de los elementos de la fantasia. Con las piezas políticas, de 1933 a 1935 nuestro autor se inicia como dramaturgo. En estas primeras obras

¹⁰ Donald Louis Rosenberg, The Dramatic Theory of Rodolfo Usigli: The Poetry of Selective Realism. Ann Arbor: University Microfilms, Inc., 1962. pag. 204. Este estudio de Rosenberg no incorpora la obra dramática de Usigli, basándose solo en su obra crítica: prólogos, epílogos, ensayos y libros.

¹¹ G. J. Sheridan, obra cit., pág. 189.

(5) el uso de la fantasía es rudimentario en el manejo, calidad y número. Los personajes carecen de profundidad, y en vez de tener carácter se limitan a ser portavoces del autor. El gesticulador es la única obra de este grupo en que la fantasía se emplea con madurez artística y se halla a la altura del diálogo y la caracterización. Los elementos de la fantasía en este grupo de obras son: la duda, las voces, el absurdo, el ballet, el deus ex machina, el vuelo de campanas de la catedral, la falta de electricidad y la asamblea en el zócalo. En las obras psicológicas se observa una mejoría en la técnica dramática. En este grupo de obras hay elementos como la locura hereditaria, el hipnotismo, la doble identidad, el retroceso, la maternidad psicológica, el amor ilusorio, la ceguera de Fausto, la impotencia de Bernardo y la filosofía del tiempo; estos elementos están mejor integrados a la trama, y colaboran para que el suspenso se mantenga con efectividad a través de la pieza. En estas obras los personajes necesitan menos palabrería para su caracterización.

A medida que Usigli se va desarrollando como dramaturgo su experiencia en la integración de la fantasía va mejorando teatralmente. Esto lo observamos en las obras his-

tóricas, tal vez porque Usigli se interesa por el teatro más que por la historia. En la trilogía de las "Coronas" el uso de los elementos de la fantasía llega a la cúspide. Estos elementos de la locura, el sueño, el presagio, la doble identidad, el retroceso y el anticipo, el juego de luces, las voces, la técnica de los apartes y la ambigüedad de identidad, poseen mayor riqueza y están mejor integrados a los personajes y a los hechos históricos que tratan escenificar. El desarrollo continuo en la habilidad técnica de Usigli se manifiesta en Corona de sombra. En esta pieza Usigli muestra su imaginación al expresar otra época; gracias al doble escenario sobre todo, triunfa en la eficacia de los cambios de América a Europa, y en los cambios del tiempo. La presentación compasiva de Carlota y Maximiliano convence; con un nuevo enfoque histórico los emperadores están caracterizados como idealistas que quieren lo mejor para México. En esta obra la técnica del retroceso está integrada con eficacia al propósito total de la obra. La tragedia de la conquista de la Nueva España, Corona de fuego, representa un difícil intento de Usigli en las tablas. En esta obra los elementos de la fantasía (como el coro de la tragedia griega) presentan a Cuauhtemoc

como el heroe de México, al simbolizar el defensor de la riqueza espiritual y moral de México; frente a él se extiende el futuro de México. Corona de luz, obra que representa la conquista espiritual de México, es un triunfo técnico de Usigli. En esta obra los hechos históricos aislados aparecen diestramente incorporados gracias a la fantasía, que actua como elemento unificador, y que mantiene el interés a traves de la obra. Esta pieza también ofrece una nueva interpretación histórica sobre la aparición del milagro de la Virgen; para Usigli el hecho de la aparición no importa siempre y cuando se haya logrado la fe; y por eso la obra concluye algo ambigüamente al respecto.

Al examinar como la fantasía opera en la trilogía histórica, comprobamos que ayuda a caracterizar a los personajes, a darle significado a las piezas y a construir la trama. Pero en las tres obras observamos un aspecto que no se halla relacionado con la época histórica de cada pieza. En Corona de sombra las conclusiones históricas de Erasmo se perciben como parte de la trilogía de Usigli; en Corona de fuego el contenido del monólogo de Cuauhtemoc, y la razón de su muerte por la superación del mexicano, constituyen una explicación que no se observa sino hasta mucho después

de la conquista. En Corona de luz el razonamiento de Fray Juan, al final de la obra, no aclara el milagro de la aparición; pero indica, al igual que el monólogo de Cuauhtemoc, un sentido patriótico fuera de época, al expresar que a partir de ese momento, México obtiene su independencia de España gracias a la fe.

BIBLIOGRAFIA

Libros:

- Adler, Alfred. What Life Should Mean to You. London, 1960.
- Díaz del Castillo, Bernal. Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. México, 1964.
- Esquivel, Magaña Antonio. Sueño y realidad del teatro. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1949.
- Esquivel, Magaña Antonio y Ruth Lamb. Breve historia del teatro mexicano. México, 1958.
- Florencia, Francisco de. Historia de la milagrosa imagen de Maria Santísima de Guadalupe. Guadalajara, 1895.
- Gassner, John y Edward Anninn. The Reader's Encyclopedia of World Drama. New York, 1972.
- Hartnoll, Phillis. The Oxford Companion to the Theatre. London: Oxford University Press, 1957.
- Madariaga, Salvador de. Hernan Cortes: Conqueror of Mexico. Coral Gables Florida: University of Miami Press, 1942.
- María y Campos, Armando. El teatro está siempre en crisis. Mexico, 1944.
- Mora, Salvador. "La leyenda negra en la conquista" en Cortés ante la juventud (R. G. Granados recopilador). Mexico: Editorial Jus, 1949.
- Matlaw, Myron. Modern World Drama. New York, 1972.
- Monterde, Francisco. Bibliografía del teatro en México. México: Monografías Bibliográficas Mexicanas, 1963.

Nicoll, Allardycé. World Drama: From Aeschylus to Anouilh. London, 1949.

Ricard, Robert. The Spiritual Conquest of Mexico. California: University of California Press, 1966.

Solorzano, Carlos. Teatro latinoamericano del siglo XX. Buenos Aires, 1961.

The Columbia Encyclopedia en un volumen. Segunda edición. New York, 1950.

Usigli, Rodolfo. Anatomía del teatro. México, 1967

------. El gesticulador (epílogo). México: Editorial Stylo, 1947.

------. ¡Buenos días, Señor Presidente! México, 1972.

------. Itinerario del autor dramático. México: La casa de España en Mexico, 1940.

------. El gesticulador ed. Rex E. Ballinger. New York, 1963.

------. Teatro completo (volumenes I, II) México, 1963.

------. El niño y la niebla "apostilla". México, 1951.

------. El caso Flores. Cuadernos Americanos, CLXXIX (noviembre-diciembre) México, 1971.

------. Corona de sombra. New York: Appleton--Century--Crofts, 1961.

Artículos:

Beck, Vera F. "La fuerza motriz en la obra dramática de Rodolfo Usigli". Revista Iberoamericana, XVIII México, 1953.

Monterde, Francisco. "Juárez, Maximiliano y Carlota en las obras de los dramaturgos mexicanos". Cuadernos Americanos, México, 1964.

Usigli, Rodolfo. "Prólogo despues de la obra de Corona de sombra". Cuadernos Americanos, México, 1960.

Estudios:

Rosenberg, Donald Louis. The Dramatic Theory of Rodolfo Usigli: The Poetry of Selective Realism. Ann Arbor: University Microfilms, Inc. 1962.

Scott, Wider Patillo. A Critical Study of the Life and Dramatic Works of Rodolfo Usigli. Tesis doctoral sin publicar de la Universidad de Georgia, 1968.

Sheridan, Gerard J. Lo Mexicano in the Theater of Rodolfo Usigli. Tesis sin publicar de la Universidad de Saint John, New York, 1968.

Valero, Carolyn Peterson de. Rodolfo Usigli: El hombre y su teatro. Tesis sin publicar de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1968.

Williams, Ellis Eugene. A Study of the Abnormal Characters in the Early Plays of Rodolfo Usigli. Tesis sin publicar en la Universidad de Georgia. Athens, Georgia, 1966.

VITA

Roberto Rodríguez nació el 21 de septiembre de 1942 en la provincia de la Habana, Cuba. En Cuba cursó sus estudios primarios y secundarios. Y en 1963 se graduó de bachillerato en la escuela de Redemptorist de Nueva Orleans. En 1967 obtuvo el grado de Bachelor of Arts en psicología y español en la Universidad de Southeastern en Hammond, Louisiana. En mayo de 1969 se graduó con el grado de Master of Arts en la Universidad del Estado de Louisiana en Baton Rouge, Louisiana. En esta universidad ha continuado sus estudios y donde ahora es candidato para el grado de Doctor en Filosofía.